

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

NOVEMBRE 1960



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI^e PÉRIODE — TOME LVI

CENT DEUXIÈME ANNÉE

1102^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

A PROPOS DU SÉJOUR ESPAGNOL DE LUCA GIORDANO (1692-1702)

PAR YVES BOTTINEAU

UNE partie importante de l'œuvre de Luca Giordano est actuellement conservée en Espagne. Les remarquables ensembles de fresques de la cathédrale de Tolède, de l'Escorial et du Buen-Retiro n'en constituent que les éléments les plus célèbres, les mieux connus. Il faut leur ajouter non seulement les tableaux aisément accessibles du Prado, mais ceux des anciennes résidences royales, repérés approximativement, au palais de Madrid, au monastère de l'Escorial et à la « casita del príncipe » voisine, à La Granja et à Aranjuez¹. Tant qu'un catalogue n'aura pas établi, aussi précisément que possible, l'histoire de chacun et la période à laquelle il appartient dans l'évolution de l'artiste, il sera impossible d'écrire l'étude, si nécessaire et si attendue, qu'exigent l'activité inlassable du peintre, la complexité de son talent, les influences qu'il a subies, celle qu'il a exercée. Mais dès maintenant on peut, à propos de son séjour espagnol, non pas examiner celui-ci sous tous ses aspects, mais du moins apporter quelques précisions sur les causes de la venue de l'artiste, les œuvres qu'il exécuta et leurs caractères distinctifs².

Dûment appelé par Charles II et muni de 1.500 doublons d'argent pour son voyage, Luca Fa Presto arriva à Madrid en mai 1692³. Nommé « pintor de cámara », il ne devait quitter la péninsule pour regagner l'Italie qu'en 1702, sous le règne de Philippe V. Le sens exact de cet appel n'a pas toujours été bien compris. On a admis traditionnellement que pour compenser la décadence de l'école madrilène, Charles II avait dû s'adresser au grand peintre napolitain. Le rapprochement de certaines dates



FIG. 1. — LUCA GIORDANO. — L'escalier de l'Escorial
 Phot. Ruiz Vernacci, Madrid.

donne à cette explication quelque poids. Depuis la mort de Velázquez en 1660, les artistes les plus renommés à Madrid avaient disparu les uns après les autres : Mazo en 1667, Pereda en 1668, Fray Juan Rizi en 1681, Francisco Rizi et Carreño en 1685. Mais le vide qui peu à peu se creusait ainsi ne constitue qu'une explication très insuffisante, car Claudio Coello, qui acheva vers 1690 la « Sagrada Forma » de l'Escorial et éprouva, selon Palomino⁴ et Bernardo de' Dominici⁵, un vif dépit de la venue de Giordano, ne mourut que le 20 avril 1693. Le rapprochement de ces disparitions successives et de son séjour ne traduit-il pas un peu trop une vision d'historien qui groupe arbitrairement des faits et les dépouille de leur atmosphère complexe?

Cette atmosphère, justement, est bien connue. Tableaux et artistes d'Italie, au XVI^e et au XVII^e siècle, avaient sans cesse pris le chemin de l'Espagne. Les premiers ornaient, en nombre presque infini, non seulement les palais royaux, mais les maisons particulières à Madrid, à Séville, à Valence. Longue serait la liste des peintres passés au service des Rois catholiques. Des rapports de toutes sortes — dynastiques, politiques, commerciaux, culturels — unissaient les deux péninsules. Dans ces rapports, un rôle de premier plan était joué par le royaume de Naples et la Cour de ses vice-rois. Dès 1927, le Pr Roberto Longhi a étudié l'influence de la peinture italienne sur l'espagnole, de la fin du XVI^e siècle à Velázquez⁶. En 1954, il rappelait qu'il fallait les considérer l'une et l'autre dans l'unité d'une même culture, de Giordano à Giaquinto⁷. Ne peut-on dès lors interpréter la venue de Luca Fa Presto à Madrid comme le pendant de l'installation à Naples de Ribera? Plus précisément, les recherches des peintres napolitains

tains et espagnols ne furent-elles pas souvent similaires dans la deuxième moitié du XVII^e siècle? Giordano, selon un historien récent, devait être connu et imité des Espagnols bien avant de se rendre auprès de Charles II⁸. Dès lors son voyage ne se réduirait-il pas à un déplacement assez banal d'artiste à l'intérieur de pays séparés évidemment par la géographie, mais unis par la mer, la culture, la politique?

En réalité, cette venue s'explique d'abord parce que, dès avant 1692, le peintre était apprécié du souverain. La renommée des tableaux qu'il exécutait, notamment pour différents princes d'Europe, était arrivée jusqu'à lui et les vice-rois, selon Palomino, lui en faisaient parvenir⁹. Giordano venait d'achever quatorze peintures pour la reine Marie-Louise d'Orléans lorsque la mort de celle-ci permit au marquis della Terza de les acquérir¹⁰. L'inventaire de l'Alcázar de Madrid en 1686 mentionne plusieurs œuvres de l'artiste conservées dans ce palais : *Le Christ sortant de chez Hérode* (n° 754), *Les pèlerins d'Emmaüs* (n° 755)¹¹ et la paire formée par *Sainte Agueda* (n° 756) et *Sainte Lucie* (n° 757)¹². Puis son séjour répondait surtout à un désir précis du roi : le voir décorer à fresque le grand escalier de l'Escorial. Un des favoris du souverain, Don Cristóforo Montagnon, selon B. de' Dominici, persuada son maître, à son retour de Naples, que seul Giordano était capable de mener rapidement à bien une aussi vaste entreprise¹³. Même sans cette intervention, l'appel adressé au peintre ne devrait pas étonner, car l'initiative de Charles II s'insérait, en fait, dans une tradition bien établie de la Cour d'Espagne, celle de faire venir des fresquistes italiens.

A l'Escorial¹⁴, sous Philippe II, Luca Cambiaso avait représenté *Le Couronnement de la Vierge* à l'une des voûtes de l'église et *La Gloire* de la Sainte Trinité au « coro ». Le même artiste et le maniériste Peregrino Tibaldi¹⁵ avaient orné le « claustro principal bajo » de passages du Nouveau Testament. A Tibaldi également sont dues les allégories qui, selon un programme savant, décorent les compartiments des voûtes de la bibliothèque. Ce sont encore deux Italiens, Giovanni Battista Bergamasco et Romulo Cincinato, qui aidèrent l'espagnol Gaspar Becerra à représenter, dans un ensemble de fresques et de stucs, l'histoire de Persée dans la tour sud-ouest du Pardo en 1562-1563¹⁶. Les mêmes artistes décorèrent, à l'Alcázar de Madrid, la « galería del cierzo », celle du Couchant et ses annexes et la « torre dorada »¹⁷. Plus récemment, Agostino Mitelli et Angelo Michele Colonna, que Velázquez avait connus à Bologne lors de son second voyage en Italie, arrivèrent à Madrid en 1658. A l'Alcázar de Madrid, dans le « cuarto de verano », ils peignirent les « techos » de trois pièces avec les allégories de la Nuit et de l'Aurore et la chute de Phaëton, puis, en 1659, avec l'aide de Carreño et de Francisco Rizi, d'après les dessins de Velázquez, ils retracèrent pareillement l'histoire de Pandore dans le salon des miroirs. Ils devaient encore représenter celle de Narcisse à l'« ermita de San Pablo » du Buen-Retiro¹⁸.

A tort ou à raison, les artistes espagnols étaient donc jugés peu habiles dans la fresque. Des infiltrations d'eau ayant endommagé l'histoire de Pandore, Carreño la peignit en entier une seconde fois, mais il le fit à l'huile¹⁹. Cette inaptitude était

pourtant loin d'être absolue, puisqu'on a vu comment les peintres de l'une et l'autre péninsule avaient souvent collaboré. Claudio Coello lui-même était habile à la fresque et Palomino montrera, dans cette technique, un talent exceptionnel quand il décorera l'église de los Santos Juanes de Valence. On pourrait citer bien d'autres exemples dans la seconde moitié du XVII^e siècle, notamment à l'Alcázar de Madrid et au Buen-Retiro, mais ils ne semblent pas avoir entamé la réputation de supériorité des Italiens dans ce domaine.

La production de Luca Giordano pendant ses dix années d'Espagne fut énorme. Son ardeur et sa rapidité d'exécution l'expliquent en partie. Il travaillait même les jours de fête et comme un de ses amis le lui reprochait il s'excusa en disant : *En lasciando un giorno uciosi, y penelli, se mi vogliono posare disopra, é yo visogno haberbisoto, y piedi*²⁰. Et le prieur de l'Escorial écrivait à Charles II : (...) *il vostro Giordano ha dipinto oggi dieci, undici, dodici figure, tre volte più grandi del naturale e vi ha aggiunto le Potenze, le Dominazioni, gli Angeli, i Serafini ed i Cherubini che loro corrispondono, e tutte le nube che li sostengono. I due teologi che ha al fianco per istruirlo dei misteri, hanno meno pronte le risposte che non sono le sue domande, o la loro lingua è troppo lenta per la rapidità dei di lui pennelli*²¹.

Sur cette production, la source essentielle demeure le chapitre de Palomino dans le *Parnaso español pintoresco laureado*²². Giordano commença par peindre deux tableaux consacrés à Saint Michel ; l'un avait pour sujet la bataille contre les mauvais anges, le second la défaite de ceux-ci. Puis il se rendit à l'Escorial exécuter les immenses fresques qui avaient été la cause de sa venue. Sous les fenêtres de l'escalier, il représenta la bataille de Saint-Quentin et la fondation du monastère et, à la voûte, le triomphe de Saint Laurent et la gloire de la Trinité, étonnant spectacle de nuées et de personnages dont Charles II montre la beauté à la reine mère Marie-Anne et à sa seconde femme (fig. 1) ; il peignit également les voûtes de l'église et du « coro », dont la décoration était demeurée très incomplète. De retour à Madrid, il brossa divers tableaux, notamment la *Vie de la Vierge* destinée au « camarín » de Guadalupe. Au Buen-Retiro, dans l'antichambre du « casón », il retraça, en plusieurs peintures, la guerre des Rois catholiques contre Grenade et surtout, à la voûte du « casón » même, aujourd'hui musée des reproductions artistiques, l'*Institution de la Toison d'or* (fig. 2). Dans la petite salle ovale qui le mettait en communication avec les jardins, il représenta, à la fresque encore, le char de l'Aurore et les peuples adorateurs du Soleil. C'est avec cette même technique que s'étant transporté à Tolède, il montra, dans la sacristie de la cathédrale, la scène fameuse de la Vierge remettant la chasuble à Saint Ildefonse et qu'à Madrid, aux voûtes de la chapelle de l'Alcázar, il entreprit l'histoire de Salomon. Enfin, après la décoration de l'église d'Atocha, il reprit et compléta celle de San Antonio de los Portugueses.

Aux informations que l'on doit à Palomino, il est possible d'ajouter quelques détails supplémentaires grâce au texte inédit de l'inventaire après décès, ou « testamentaria », de Charles II²³.

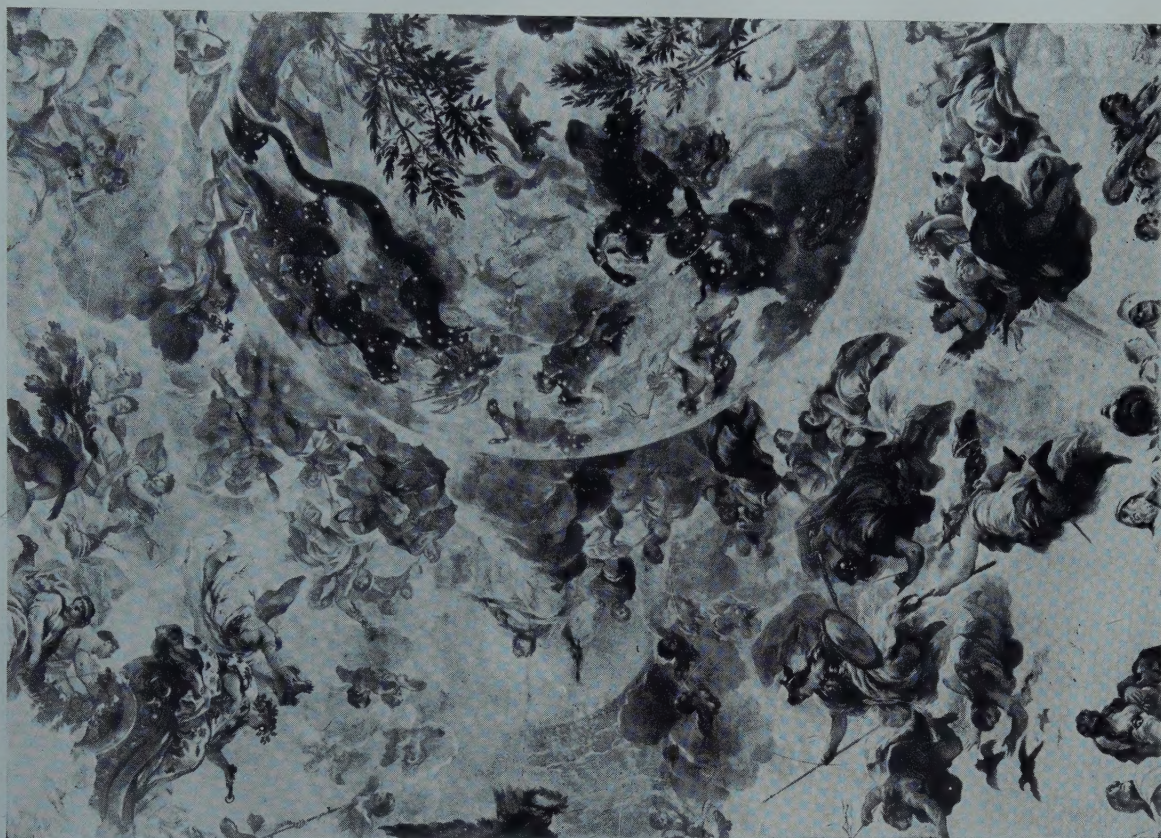


FIG. 2. — LUCA GIORDANO. — Partie de la décoration du « casón » du Buen-Retiro. Phot. Ruiz Vernacci, Madrid.

Le *Jacob et Esau* de Rubens, l'une des peintures qui ornaient le plus beau *salon* de l'Alcázar de Madrid, celui *des miroirs*, fut donné en 1694 par Charles II à son beau-frère²⁴ et remplacé par le portrait équestre du souverain que Giordano exécuta. L'inventaire le décrit sous le n° 6 :

Yten un Retratto del Rey nuestro señor Don
Carlos segundo a Cauallo de mano de Jordán
tasado en Seiscientos Doblones 0.600

Le roi et le peintre n'avaient fait qu'ajouter une œuvre de plus à la suite déjà longue des représentations équestres des princes espagnols. Dans le seul salon des miroirs, en effet, se trouvaient déjà le *Charles-Quint à Mühlberg*, de Titien, le *Philippe IV* de Rubens et le *Philippe III expulsant les Morisques* de Velázquez. La peinture de Giordano, comme les trois dernières de celles qui viennent d'être citées, brûla dans l'incendie qui ravagea l'Alcázar à Noël 1734, mais elle nous est encore connue par plusieurs tableaux du Prado, assurément très proches de celui qui a été perdu²⁵.

Une pièce voisine, le *cabinet du salon des miroirs*, fut transformée vraisemblablement lors du séjour de Giordano. En effet, l'état que décrit l'inventaire de 1686

a fait place, lors de la rédaction de la « testamentaria » à une disposition nouvelle qui met en valeur une majorité de tableaux due au peintre napolitain :

19. Dos láminas de a vara apaisadas la una del Viaje de Rachel y la otra de María en el Mar Vermejo con Marcos tallados y dorados de mano de Jordán tasadas cada una a quinientos y Cinquenta Doblones..... 0.550²⁶

20. Ytten Una Pinttura menor que la de arriba de la misma mano con la historia de Santa Brigida con marco dorado y negro tasada en doscientos y Cinquenta Doblones..... 0.250

21. Ytten. Otra del mismo tamaño también de Santa Brigida y de mano del Jordán sin marco tasada en Ciento y Cinquenta Doblones..... 0.150

22. Ytten quattro Pintturas de poco más de dos tercias de alto quasi yguales de santta Barbara, santta Agueda, santta Ynes y santta Catthalina también de mano del Jordán sin marcos tasadas â zien Doblones cada una..... 0.400

23. Ytten. Dos floreros questân en el techo del dicho Gauinete del Abatte Andrea²⁷ Con un Retrato de su Magestad y alguno muchacho de mano de Lucas Jordán tasados ambos en zien Doblones. 0.200

24. Ytten Dos Pintturas en tabla de media vara escasa la una del Banchette de San Martin de mano de Brugul tasada en sesenta Do-



FIG. 3. — LUCA GIORDANO. — Charles II, musée du Prado.
Phot. Ruiz Vernacci, Madrid.

blones y la otra de xptto a la Coluna de mano de Rubenes en treinta Doblones que ambas partidas hazen noventa Doblones 0.090

Dans différentes salles de l'Alcázar, la « testamentaria » énumère des compositions de Giordano, ébauches et dessins de ses grandes fresques d'Espagne ou tableaux religieux et profanes :

GAUINETE DE LA GALERIA PINTADA JUNTO A LA ESTAMPILLA

129. Un Diseño de mano de Jordán de la obra que hizo en el Escorial de vara y quarta de largo y vara de alto sin marco tasado en 50 Doblones 0.050

BOVEDAS DEL TIZIANO

520. Ytten un lienzo de poco más de vara de alto y tres quarttas de alto la Cena de Christto de mano de Jordán con su marco tallado y dorado tasado en diez Doblones 0.010

522. Ytten seis lienzos de a dos varas de alto

y vara escasa de ancho de las seis virtudes de mano de Jordán con marcos negros hordinarios tasados a diez Doblonos cada uno 0.060
 523. Ytten un lienzo de tres varas de ancho y dos y media de alto de la Huida a Ejiptto de mano de Jordán con marco negro y dorado y tasado en cinquenta Doblonos 0.050

TORRE DE FRANCIA

908. Primeramente quattro pintturas diseños de las quatro Vouedas de los Angulos de la Iglesia de San Lorenzo de mano de Jordán de más de dos varas de largo y vara y quartta de alto la una de la adoración de los Reyes, otra de San Gerónimo, otra coro de Virgenes y otra de doctores de la Yglesia con sus marcos dorados y negros tasados cada uno en quattrocientos Doblonos 0.800

909. Yten dos lienzos de a vara y media de alto y vara y quartta de ancho, la una el Sepulcro de Nuestra Señora y la otra el tránsito con sus marcos dorados y negros de mano de Jordán tasados en quattrocientos Doblonos cada uno. 0.800

910. Yten seis lienzos de a vara y quartta de largo y vara de alto diseños de la escalera de El Escorial de las pechinas de mano de Jordán con marcos dorados y negros tasados a doscientos Doblonos cada uno 1.200

911. Yttem dos lienzos de a tres quarttas de largo y media vara de ancho diseño de Jordán de unos Angeles y un Espiritu Santo marcos dorados y negros tasados a cinquenta Doblonos 0.100

912. Yten dos lienzos iguales de â dos varas en quadro poco mas o menos de mano de Jor-

dán, en el uno la Esttattua de Nabucodonosor y en el otro un Mistterio del Apocalipsis con marcos dorados y negros tasados a 200 y cinquenta Doblonos cada uno 0.500

PIEZA DE LAS FURIAS ²⁸

Dos lienzos de vara de largo de mano de Jordán con marcos de Euano y concha, en el uno Nuestra Señora, el niño y San Joseph en un varco y otro del nazimiento.

Seis láminas de vara de alto de mano de Jordán, las tres de la vida de Nuestra Señora, una de San Genaro, otra de San Cayetano y la otra de San Nicolás de Vari.

Un lienzo de la Concepción de Nuestra Señora de el mismo tamaño que las láminas y de la misma mano.

Una pintura de San Carlos mano de Jordán marco dorado y tallado más de vara de largo y tres quartas de ancho.

CAMARA DE LA REYNA NUESTRA SENORA

Primeramente diez y siete Pinturas de la vida de Nuestra Señora de mano de Jordán con marcos tallados y dorados de vara y quarta de alto cada una y su ancho de diferentes medidas tasada por D. Isidoro Arredondo pintor de S.M. a zien Doblonos cada pintura que hazen 1.700 Doblonos de a dos escudos de oro...../ un mil y siete cientos.

GALERIA DEL CIERZO (DE LA REINA)

Veintte y nueue Pintturas iguales de diferentes fábulas y tamanos de mano de Jordán con marcos tallados y dorados a seis mill Reales cada una, unas con otras.

De l'examen des tableaux inventoriés dans l'atelier de Giordano, peut-on tirer des conclusions précises sur ses peintres préférés? La comparaison de l'état des lieux en 1686 et en 1700 montre que l'artiste a conservé un certain nombre d'œuvres qui se trouvaient sur place avant sa venue. Mais beaucoup d'autres, se rapportant à l'activité de Luca Fa Presto en Espagne, doivent être citées ici :

OBRADOR DE LOS PINTORES DE CAMARA

555. Ytten dos Rettrattos de San Pasqual Bailón, y San Pedro de Alcantara de â vara de mano de Jordán Echos con el dedo con marcos negros tasados a veintte cinco Doblonos cada uno 0.050

559. Yttem un lienzo de vara de largo y mas de los tercias de alto que es un borrón de la Obra de la Capilla de mano de Jordán de quando afreze Daud en el sacrificio sin marco tasado en cinquenta Doblonos 0.050

565. Yttem un Lienzo de vara de ancho y tres quarttas de alto que es borrón de Jordán de la

Creación de una Pechina de la Obra de la Capilla sin marco tasado en diez y seis Doblonos. 0.016
 566. Yttem dos Lienzos que son borrones de mano del Jordán de cerca de dos varas de alto y cerca de vara de ancho del canón de la Capilla sin carco tasados a doscientos Doblonos cada una 0.400
 569. Yttem otro de a vara de un Excehomo sin marco de mano del Jordán tasado en quattro Doblonos 0.004
 581. Yttem un Retratto de tres quartas de alto de mano de Jordán Caueza de Philipini²⁹ pintado con el dedo sin marco tasado en quattro Doblonos 0.004
 582. Yttem otro Lienzo del mismo tamaño de San Nicolás de Bari sin marco que parece ser de Jordán, tasado en quattro Doblonos. 0.004
 611. Yttem seis pinturas de vara y quartta de ancho y vara de alto que son vorrones de mano de Jordán de la Obra del Escorial con marcos dorados y negros tasados a doscientos Doblonos cada uno 1.200
 612. Yttem une pintura de vara y quarta en quadro poco mas o menos de una Santta con el niño, San Juan y otros Santtos de mano de

Jordán con marco tallado dorado y negro tasado en veintte y cinco Doblonos 0.028
 617. Yttem dos pinturas iguales de más de vara de ancho y dos tercias de alto borrones de Atocha de mano de Jordán tasadas a sesenta Doblonos cada una 0.120
 619. Yttem otra pintura de siete quarttas de alto y vara y quartta de ancho diseño de Jordán de la Gloria de la Escalera del Escorial con marco negro y perfiles dorados tasada en quattrocientos Doblonos 0.400
 620. Yttem otras dos pinturas de a tres quarttas de alto y media vara de ancho de unos ánjeles de la misma obra con marcos dorados y negros tasadas a veintte doblones cada una. 0.040
 621. Yttem otras dos pinturas de Christto con la Cruz a cuesttas copias de Jesús Nazareno de Ocaña, de mano de Jordán de dos varas y media de atlo y dos de ancho escasas sin marcos tasadas a quinze Doblonos cada una. 0.030
 631. Yttem una Pintura de siete quarttas de alto y vara y quarta de ancho diseño de Jordán de la Escalera de San Lorenzo con marco dorado y negro tasado en trescientos Doblonos 0.300³⁰

La période espagnole de Giordano, dont ces quelques mentions d'inventaire soulignent, encore une fois, l'importance, peut-elle être définie par des caractères précis? A l'heure actuelle, la plus grande prudence nous paraît encore de rigueur, non seulement à cause de la connaissance insuffisante des œuvres à laquelle il a déjà été fait allusion, mais aussi de la nature même du talent de l'artiste, qui aimait à copier des peintres célèbres ou du moins à s'inspirer de leurs compositions. On constate chez lui d'une part une succession de périodes qui témoignent d'une évolution picturale, d'autre part, des résurgences subtiles qui, se rattachant à une époque antérieure, marquent pourtant un enrichissement par rapport à celle-ci. Et il est certain que les voyages à Rome, à Venise, à Florence ont exercé une grosse influence sur Giordano qui fut mis en contact avec les œuvres de Titien dans sa vieillesse, avec Véronèse... Selon une tentative récente de classification³¹, les débuts du peintre, vers 1650, se plaçaient sous le signe de Ribera. Une seconde étape, à partir de 1654, fut caractérisée par les tons ardents et dorés. Mais peu après, il combina une légèreté croissante et le souvenir non oublié de Ribera. La complexité d'un pareil talent rend délicates les définitions. Ainsi deux excellents connaisseurs, étudiant les mêmes tableaux à quelques années d'intervalle, ont pu leur assigner des dates différentes. Le Pr Longhi, publiant en 1952 deux toiles de la collection Krebs, *Le massacre des Niobides* et *Achille et Penthésilée*, dont la première est signée, montrait que Giordano en était bien l'auteur et



FIG. 4. — LUCA GIORDANO. — Voyage de Jacob à Chanaan, musée du Prado.
 Phot. Ruiz Vernacci, Madrid.

les croyait exécutées pendant la période espagnole³². Depuis lors M. F. Bologna, tout en conservant leur paternité à Luca Fa Presto, a assuré qu'elles devaient être placées beaucoup plus tôt dans la vie de l'artiste³³.

En dépit des difficultés, quelques remarques s'imposent. Les fresques de l'Escorial et du Buen-Retiro répudient non seulement les séparations de stuc et les compartiments dans le goût de Pierre de Cortone, mais aussi les perspectives vertigineuses d'architecture dans la manière du Père Andrea Pozzo; elles s'apparentent par l'aisance et la légèreté de l'ensemble, par l'harmonie des tons à l'*Apothéose des Médicis* du palais Riccardi, qui leur est pourtant antérieure (1683); elles l'emportent peut-être par la puissance de la composition. Ainsi confirment-elles le caractère que nous notions il y a un instant : la résurgence unie à l'enrichissement du souvenir. Mais plus que dans ces ensembles achevés, ne serait-ce pas dans les esquisses, dans les tableaux préparatoires que devraient se révéler les tendances du talent de Giordano à cette époque? Les études pour la frise de l'escalier de l'Escorial et, plus précisément pour *La bataille de Saint-Quentin* et *La capture du connétable de Montmorency* et de *l'amiral de Coligny* sont particulièrement intéressantes³⁴, comme l'a déjà remarqué



FIG. 5. — LUCA GIORDANO. — Cantique de la prophétesse Marie, musée du Prado.
 Phot. Ruiz Vernacci, Madrid.

Mlle A. Griseri³⁵. Pareillement caractéristiques sont les trois œuvres que nous reproduisons ici et qui se rattachent étroitement à l'inventaire dont des fragments ont été cités : le *Charles II*, qui garde le souvenir d'un portrait équestre perdu, le *Voyage de Jacob à Chanaan* et le *Cantique de la prophétesse Marie*, qui figurèrent à l'Alcázar. Tous ces tableaux représentent de façon remarquable la manière de Giordano pendant sa période espagnole et les années napolitaines qui lui restaient à vivre jusqu'en 1705. Le sujet perd de son importance ; la peinture devient un monde de formes en mouvement, que l'artiste baigne dans la transparence et semble parfois tenté de dissoudre dans un « caprice rare »³⁶, dans une fantaisie supérieure.

Y. B.

SUMMARY: *Concerning Luca Giordano's stay in Spain.*

The author seeks to define the various problems arising from the artist's sojourn at the Court of Charles II (1692-1702). His coming may be ascribed to the constant exchanges in all spheres that were made at that time between Spain and Italy, particularly Naples. He was specially sent for to carry out the series of frescos in the Escorial, since he was believed to be the only one capable of doing them successfully. In effect, he secured for himself the first place in the kingdom on account of his extraordinary talent and the temporary inferiority of Spanish painting. The main works executed by Giordano are recalled. Extracts from inventories here published for the first time throw more light on his work in the former royal palace of Madrid, which is now destroyed. The author ends by defining as far as possible the particular nature of the paintings done by Giordano in Spain.

NOTES

1. De cette richesse des anciennes demeures royales en peintures de Luca Giordano, on peut, du moins, se rendre compte en consultant deux guides récents: Felipa NINO MAS y Paulina JUNQUERA DE VEGA, *Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1950 et 1956; Paulina JUNQUERA DE VEGA y Maria Teresa RUÍZ ALCÓN, *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*, Madrid 1958.

2. Il est à peine besoin de signaler que, mis à part les grands ensembles de fresques, les tableaux de Giordano conservés en Espagne sont souvent, mais pas toujours, ceux qu'il y a exécutés pendant son séjour. L'étude de ce séjour, d'une part, d'autre part, celle de son œuvre actuellement dans la péninsule constituent deux problèmes distincts, quoique liés fréquemment. Nous n'abordons ici que le premier.

3. Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, t. III, *El Parnaso español pintoresco laureado* éd. Aguilar, 1947, p. 1094.

Le retour de l'artiste à Naples ne devait être nullement la conséquence d'une disgrâce auprès du nouveau roi. Philippe V lui témoigna, au contraire, beaucoup de faveur. Mais il est probable que Giordano craignit de voir suspendre par la guerre les grands travaux qui l'occupaient jusqu'alors.

4. PALOMINO, *ouvr. cité*, p. 1064. Ce dépit n'allait pourtant pas, comme le voudrait une tradition trop souvent répétée, jusqu'à provoquer la mort de Coello.

5. Bernardo de' DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, rééd. Naples, 1846, t. IV, p. 168-169.

6. Cette étude du Pr Roberto Longhi, d'abord parue dans la *Vita artistica* de 1927, a été traduite en espagnol: *Un Santo Tomás de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII — Prólogo, traducción y notas de José Milicna*, dans *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, t. IX, 1951, p. 105-129.

7. Roberto LONGHI, *Il Goya romano e la « cultura di via Condotti »*, dans *Paragone*, t. V, n° 53, 1954, p. 29-30. — Plusieurs articles parus dans *Paragone* ont, du reste, montré l'intérêt de cette méthode: R. LONGHI, *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, t. IV, n° 43, 1953, p. 3-15. — Federico ZERI, *Alonso Berruguete: Una Madonna con San Giovannino*, t. IV, n° 43, 1953, p. 49-51. — Ferdinando BOLOGNA, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, t. IV, n° 43, 1953, p. 27-49. — T. Andreina GRISERI, *Perino, Machuca Campaña* t. VIII, n° 87, 1957, p. 13-21. — Très importante est, en outre, l'étude de Juan AINAUD LASARTE, *Ribalta y Caravaggio*, dans *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, t. V, 3 et 4, 1947, p. 345-413.

8. F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Naples, 1958, p. 37: « Un punto essenziale da chiarire è il fatto che queste (les peintures de Giordano) dovettero essere ben note in Ispagna, molto prima che il maestro vi si trasferisse. Se ne riconoscono gli effetti ad esempio, già nel « Transito della Maddalena » di José Antolínez (n. 591 dal Prado), che è del 1658 circa; poi largamente nel Carreno, nell' Escalante, sino al Coello, e sempre, che non è poco significativo, in concomitanza dei momenti più vivi dell' ascendente rubensiano e vandyckiano. Va poi valutato a parte il caso di Francisco Herrera el Mozo, che nelle opere sivigliane posteriori al 1656 svolge una sorte di vivido parallelo delle tele giordanesche, che egli non può aver viste durante il soggiorno italiano. Del resto, la situazione pittorica spagnola era anch'essa ad un tal punto di maturità verso il 1664, che la tela col « Trionfo di S. Agostino » di Claudio Coello al Prado (n. 664), firmata e datata in quell'anno, non sono appalesa la conoscenza del « S. Nicola » del Giordano a S. Brigida (de Naples), ma è addirittura un precorrimiento di talune soluzioni del Solimena, con dieci-quindici anni di anticipo. »

9. PALOMINO, *ouvr. cité*, p. 1094.

10. B. de' DOMINICI, *ouvr. cité*, t. IV, 1846, p. 159.

11. Yves BOTTINEAU, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686*, dans *Bulletin hispanique*, t. LX, 1958, p. 310. — Les renseignements sur l'Alcázar en 1686 seront toujours extraits de cette étude parue dans le *Bulletin hispanique* de 1956 et 1958.

12. *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686*, *ibidem*. La Santa Agueda (cat. Prado 1920, n° 180, p. 37) est maintenant conservée au musée des Beaux-Arts de Lugo.

13. B. de' DOMINICI, *ouvr. cité*, t. IV, 1846, p. 165. Cet auteur n'est pas toujours très sûr, mais l'esprit de son propos est, cette fois, confirmé par Palomino qui écrit : « Muy célebre fué este artifice en la celeridad de pintar a el óleo; pero en el fresco, solo él se pudo exceder a si mismo. » (p. 1105).

14. Fray Julián ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1932.

15. Guiliano BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rome, 1945.

16. Elías TORMO, Gaspar Becerra dans *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, 1913, p. 141 et suiv. — Luis CALANDRE, *El Palacio del Pardo*, Madrid, 1953 p. 62-68.

17. Vincencio CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, éd. Francisco Javier SANCHEZ CANTON, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, t. II, p. 106-108.

18. PALOMINO, *ouvr. cité*, p. 922-926.

19. PALOMINO, *ouvr. cité*, p. 1026 : « (...) después de algunos años, habiéndose ofrecido reparar en el techno algunos daños, que causó una gran lluvia, para lo cual se hicieron andamios, volvió Carreño a pintar toda esta historia a el óleo (...) ».

20. PALOMINO, *ouvr. cité*, p. 1106.

21. Cité par R. LONGHI, *Due mitologie di Luca Giordano*, dans *Paragone*, novembre 1952, p. 41-43.

22. PALOMINO, *ouvr. cité*, p. 1093-114. On peut aussi consulter, mais avec précaution, B. de' DOMINICI, *ouvr. cité*, t. IV, 1846, p. 166-176.

M. F.-J. SANCHEZ CANTON a étudié Giordano aux p. 210-212 de son étude : *Los Pintores de cámara de los Reyes de España*, dans *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, 1915. Dans le catalogue de l'exposition *La Pittura del Seicento a Venezia* (Venise, Ca'Pesaro, 1959), est signalée la « tesi di laurea » de S.-L. ARES ESPADA, *Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano* (Université de Bologne; direction du Pr R. Pallucchini).

23. Madrid, Archivo de Palacio, registres 240, 241 et 242. — Nous sommes heureux d'exprimer ici notre très vive et amicale gratitude à Don Federico Navarro, Directeur, et Don Valentín de Sambricio, conservateur

de l'Archivo pour l'aide si efficace qu'ils ont bien voulu nous apporter.

24. Carl JUSTI, *Velázquez y su siglo*, traduit par Pedro Marrades, Madrid, 1953, p. 240. Le *Jacob et Esau* se trouve maintenant à la Pinacothèque de Munich (cat. de la « Alte Pinakothek München », 1957, p. 85, n° 1302).

25. Sur le salon des miroirs, voir *L'Alcázar de Madrid* (...), dans *Bull. hisp.*, 1958, p. 34 et suiv. Les portraits équestres de Charles II au Prado : n° 197 (avec son pendant, n° 198, la reine Marie-Anne de Neubourg à cheval); n° 2761; n° 2762 (avec son pendant, n° 2763, la reine à cheval). Les n°s 2761, 2762 et 2763 sont des esquisses. La figure 3 reproduit le n° 197.

26. Ces deux tableaux se trouvent au Prado : n° 157, *Viaje de Jacob a Chanaan* (fig. 4); n° 159, *El cántico de la Profetisa María* (fig. 5).

27. Andrea Belvedere (1642-1732), le célèbre peintre de fleurs napolitain, qui fut appelé à la Cour de Madrid après l'arrivée de Giordano.

28. Les peintures de cette salle ne sont ni numérotées ni estimées parce qu'elles avaient été données — oralement — par Charles II au comte de Benavente, son « sumiller de corps ».

29. L'Italien Francisco Filippini était un des horlogers de la Cour d'Espagne (Paulina JUNQUERA, *Relojería palatina*, Madrid, 1956, p. 24-25). Une de ses horloges, signée et datée de 1688 à l'Escorial, vient d'être retrouvée et identifiée au Musée de Cassel (Luis MONTANÉS, *Un reloj escorialense en el Museo de Kassel*, dans *Archivo español de Arte*, 1959, p. 326-329).

30. Le Prado conserve plusieurs études préparatoires qui concernent l'escalier de l'Escorial : n°s 184, 185 et 186, *La batalla de San Quintín*, n° 188 *Prisión del Condestable de Montmorency en la batalla de San Quintín*, n° 188 *Prisión del Almirante de Francia en la batalla de San Quintín*. Mais ces études ne peuvent être identifiées avec celles qui figuraient à l'Alcázar, soit parce qu'à l'époque de l'inventaire ici cité elles se trouvaient au Buen-Retiro, soit parce que l'inventaire lui-même est imprécis.

31. F. BOLOGNA, *ouvr. cité* p. 34-37.

32. R. LONGHI, *art. cité*, dans *Paragone*, novembre 1952, p. 41-43.

33. F. BOLOGNA, *ouvr. cité*, p. 35.

34. Tableaux du Prado cités à la note 30.

35. A. GRISERI, *I bozzetti di Luca Giordano per l'Escalera dell'Escorial*, dans *Paragone*, t. VIII, n° 81, 1956, p. 33-39.

36. R. LONGHI, *Il Goya romano e la « cultura di Via Condotti »*, dans *Paragone*, t. V, n° 53, 1954, p. 31.



FIG. 1. — Charles et Henri Beaubrun, par MARTIN LAMBERT, 1633.
Musée de Versailles. *Phot. du Musée.*

LES BEAUBRUN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

LE nom de Beaubrun évoque pour les historiens d'art et les collectionneurs, la peinture de portrait français entre les Dumonstier et Robert Nanteuil, sans rien de très précis. Un certain nombre de tableaux leur sont attribués, mais sans beaucoup de conviction; les textes sur eux connus actuellement sont peu nombreux, les études sont rares¹. Il nous a donc semblé qu'il était temps de réunir un certain nombre de gravures du XVII^e siècle d'après ces artistes, d'y joindre quelques documents d'archives, quelques tableaux signés, et de nous poser quelques questions

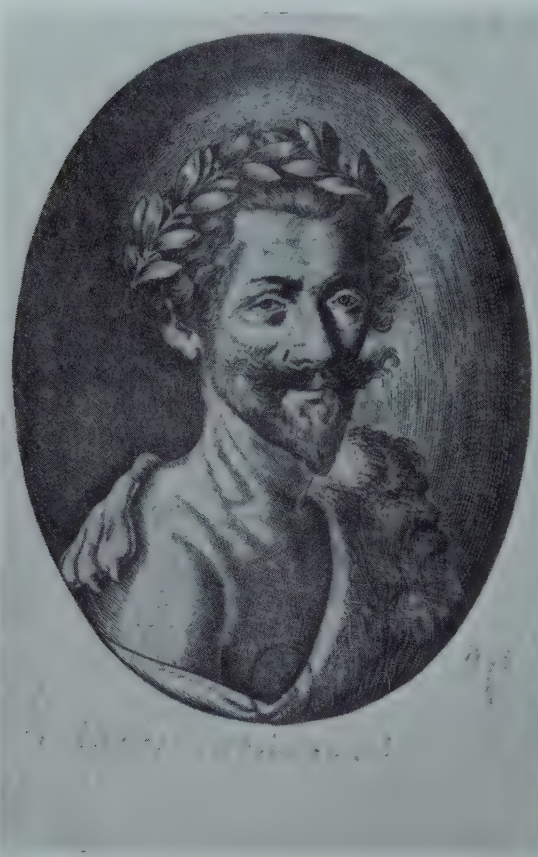


FIG. 2. — LOUIS BEAUBRUN. — Portrait d'Honoré d'Urfé, gravure. B.N., Est.

du roi; Henri a eu pour fils Henri II (1603-1677), un des plus célèbres artistes de la dynastie. Henri II fut l'élève de son oncle Louis, lequel a formé aussi son neveu Charles qui est contemporain d'Henri II. Tous deux seront académiciens.

Ainsi la seconde génération des Beaubrun travaille sous Louis XIII. Le grand homme de cette famille semble Louis, lequel apprendra la peinture à la troisième génération, formée de ses neveux Henri II et Charles. Appréciés par les rois de France Henri IV et surtout Louis XIII, ainsi que par le jeune Louis XIV, les Beaubrun ont entre 1610 et 1650 une

sur leur art ainsi que sur leur façon de travailler.

D'après Jal, l'ancêtre est Mathieu Beaubrun le Vieux (vers 1525-1597), originaire du Forez, en 1584 page chez le marquis d'Urfé, qui travailla à la Cour, et porta le titre de peintre et valet de chambre d'Henri IV; il mourut, selon Guillet de Saint-Georges, au château de Montceaux-en-Brie dont il était «concierge», laissant treize garçons. Son fils aîné Mathieu le jeune est cité comme son successeur auprès du roi. Il est père de Charles (1604-1692).

Mathieu le jeune a pour frères les peintres Michel et Louis, ainsi qu'Henri, valet de garde-robe du roi, et François, fruitier de la reine mère. Michel, marié en 1618, meurt à Paris en 1642; Louis y est mort en 1627, il est peintre de la reine, puis



FIG. 3. — LOUIS BEAUBRUN. — Composition peinte en 1616 pour être placée sur la porte Saint-Jacques, pour la réception du roi Louis XIII, au retour de son voyage à Bordeaux, gravure. B.N., Est.

grande vogue. Ils peignent le roi à tous les âges, toute sa famille, la Cour; ils seraient chargés d'organiser des fêtes et des mascarades.

Mais leur vogue ne se maintint pas devant les succès du jeune Le Brun; en novembre 1663, nous voyons les deux cousins adresser un placet à Colbert : ils y supplient le roi de leur trouver des commandes : « Mgr., si le Roy n'a la bonté de dire un mot aux dames pour les animer à se faire peindre, nous ne saurions rien avancer à raison de leur négligence et, si vous ne nous faites la grâce d'être un peu favorable à nos récompenses, nous ne saurions nous faire recourir par des habiles hommes dont nous avons affaire. »



FIG. 4. — LOUIS BEAUBRUN. — Le Prévôt. des marchands, les échevins, le procureur du roi, et le greffier devant Louis XIII, 1620, gravure. B.N., Est.



FIG. 5. — CH. et H. BEAUBRUN. — Louise Ollier de Nointel, femme du président Ardier. Musée de Versailles.

Ils protestent parce que malgré l'ancienneté de leurs services et quoi que « l'un de nous souvent a eu l'honneur de faire jouer SM², elle les paie moins que le public³. »



Tels sont les faits jusqu'ici connus. Nous pouvons y ajouter ici deux ordres de documents différents, très utiles pour la compréhension de ces artistes. Tout d'abord des documents d'archives, et spécialement les comptes établis le 9 avril 1642 à la mort de Michel Beaubrun⁴; ensuite une série de quatorze gravures conservées au Cabinet des Estampes, mais dispersées entre l'œuvre des peintres et celles des



FIG. 6. — CH. et H. BEAUBRUN. — Portrait de la reine Anne d'Autriche, vers 1643. Madrid, Musée du Prado. Phot. Ruiz Vernacci.



FIG. 7. — Ec. française du XVII^e siècle. Anne d'Autriche, reine de France. Portrait imité de celui peint par les Beaubrun. Musée de Versailles. Phot. du Musée.

graveurs, plus cinq tableaux qui se trouvent à Versailles et au Prado, et un dessin de la Bibliothèque nationale. Toutes ces œuvres sont signées à l'époque et, même en ce qui concerne les tableaux du Prado, elles portent la signature autographe des artistes. Tout ceci constitue un ensemble qui n'a jamais été réuni, jamais publié, et qui pourra contribuer à éclairer l'histoire de la peinture française sous Henri IV, Louis XIII et les premières années de Louis XIV⁵.

Tout d'abord, étudions la méthode de travail en commun des Beaubrun. Ils travaillaient en famille; Louis XIV aimait à voir l'un mettre une touche après l'autre et à les faire changer de main sans que le style change. Cette habitude du travail en commun est attestée par un tableau peint par leur élève Martin Lambert (fig. 1). Celui-ci, pour sa réception à l'Académie en 1663, les représenta assis tous les deux pour travailler à un même ouvrage, un portrait de femme, Henri donnant un conseil à son cousin qui tient la palette et les pinceaux à la main⁶. Cette association engage à ne pas chercher à distinguer la main de chacun des deux cousins qui faisaient tout pour être confondus. Méfions-nous donc, une fois de plus, des idées modernes sur l'originalité de chaque artiste, sur sa personnalité. La chose est vraie au XIX^e siècle, mais elle ne l'est pas, sauf peut-être quelques exemples exceptionnels (les Le Nain par exemple) au XVII^e siècle. Il faut savoir qu'il existait des associations, des sociétés verbales entre les peintres qui s'associaient soit pour l'exécution d'un

travail, soit à l'année. Nous voyons par exemple Pierre le Blanc et Robert Butaye, tous deux peintres ordinaires du roi, s'associer pour livrer un travail, 32 douzaines de panneaux des armoiries du roi de Portugal, pour le service religieux que le roi veut faire célébrer (8 avril 1657, M.C., LIV, 323); de même, trente ans avant, Claude de Bruère a conclu une société avec un certain Barbier, peintre comme lui (acte du 21 mai 1624, M.C., XX, 179)⁷. Même lorsqu'il n'y a pas d'associations entre deux artistes de famille différente, il y a, à l'intérieur de chaque famille de peintres une continuité qu'attestent les mariages. Citons notamment quelques textes que nous avons notés au Minutier Central : Antoine Prou épouse le 25 juin 1656 Marie Delapatte, veuve du peintre Pierre Delascelle; il est fils d'un peintre, Etienne Prou; elle est fille du peintre Adam Delapatte dont la veuve s'est remariée au peintre Jean Quentin; sa sœur a épousé le peintre Philippe Bernard (M.C., XLV, 199). La famille Maitaier contient de nombreux artistes : Honoré Maitaier a eu deux fils :



FIG. 8. — CH. et H. BEAUBRUN. — Portrait du président Jacques Le Coigneux, vers 1630, gravé par Robert Nanteuil en 1654. B.N., Est.



FIG. 9. — CH. et H. BEAUBRUN. — Portrait du duc d'Epemnon, vers 1640, gravé par Gabriel Le Brun. B.N., Est.



FIG. 10. — CH. et H. BEAUBRUN. — Marie d'Orléans, duchesse de Nemours, gravé par R. Nanteuil en 1654. B.N., Est.

parente d'un peintre, Jehan du Hamel (M.C., CVIII, 127). Nicolas du Chastel, peintre rue Saint-Denis, épouse le 20 juin 1620 Anne Mallet, veuve du peintre Pierre Chrestien, fille du peintre Jean Mallet, sœur du peintre Pierre Mallet, cousine de deux peintres ordinaires du roi, Guillaume Dumée et Laurent Guyot (M.C., XCI, 186).

Les deux frères Detourney, Georges et Eustache, sont peintres, ainsi que le mari de leur sœur, Pierre Chantoiseau (contrat du 12 mai 1658, M.C., LXX, 158). La fille du peintre Jean Ballue (M.C., LXIX, 10), Laurent, Pierre I et Pierre II Magnier, fils de Pierre Magnier, sont tous peintres

Daniel, sculpteur et peintre, Mathurin, sculpteur, et deux filles qui ont épousé Abraham Pierret et Arthur David tous deux sculpteurs et peintres (acte du 25 octobre 1661, M.C., LXX, 171).

Le 1^{er} janvier 1647, Eustache Pany, fils de Pierre Pany, peintre comme son père, épouse Maugine Didier; on ne sait pas si le père de la jeune fille est peintre, mais on constate que les quatre témoins, amis de la future et du futur, sont tous peintres (M.C., XLV, 188). Jean Dumas, peintre, épouse le 26 janvier 1642 Marguerite de Hongrie fille de Jean de Hongrie, peintre, cousine de Philippe de Hongrie, aussi peintre (M.C., XXI, 140); Pierre Faubert, peintre, épouse le 26 janvier 1659 Denise du Hamel, fille de peintre et



FIG. 11. — CH. et H. BEAUBRUN. — La Grande Mademoiselle, 1665. Madrid, Musée du Prado. Phot. du Musée.

comme leur père (acte du 18 août 1652, M.C., LXIX, 8). Pierre Mallet, maître-peintre rue Saint-Martin, est fils du peintre Jean Mallet, et beau-frère du peintre François Lenoir (acte du 27 novembre 1621, M.C., XCI, 188). Nicolas Jacquemart, maître-peintre, a une sœur, Savinienne, qui a épousé Jean Le Febvre, aussi maître-peintre (acte du 16 février 1650, M.C., VI, 495). Charles Prévost, compagnon-peintre, épouse le 27 février 1637 la fille du peintre Pierre le Bourgeois (M.C., XLV, 174)⁸.

*
**

Après l'analyse de ces documents qui montrent clairement la façon de travailler des artistes du XVII^e siècle⁹, abordons la question Beaubrun, en étudiant les œuvres des diverses générations d'artistes de ce nom.

De Mathieu Beaubrun ou mieux Bobrun l'aîné ou le vieux (vers 1525-1597), nous n'avons rien retrouvé. Mathieu Beaubrun né à Amboise, est « peintre et vitrier », selon Giraudet.

Mathieu II Beaubrun, son fils aîné, mort en 1608, reste inconnu, et a bien des chances de le demeurer, car il travaille à une époque peu propice aux grandes commandes. Cependant, il a certainement, en raison de sa charge, peint des portraits d'Henri IV qu'il faudra un jour tenter d'identifier.

Michel, frère de Mathieu II, se marie à Amboise avec Marguerite Delafons en 1618. Peu après, il se fixe à Paris, mais il garde encore des intérêts en Touraine; en 1619 son beau-frère resté à Tours lui constitue une rente et ce n'est qu'en 1637 qu'il vend ainsi que ses frères leur maison de famille d'Amboise¹⁰. Deux contrats retrouvés au Minutier Central par M. J. Coural qui a bien voulu nous les communiquer, le montrent occupé à des travaux secondaires; le 12 avril 1624, il passe contrat avec Gabriel de Cuesmes, seigneur de Fresnes, abbé de Conches, pour reproduire certains tableaux du siècle précédent « pour une galerie qui est en la maison seigneuriale dudit Fresnes »¹¹; le 22 décembre 1627 il fait un « devis pour la chapelle du marquis de Gèvre au couvent des Augustins de Lagny »¹².

Avec Louis Beaubrun, nous arrivons à un artiste qui a laissé des œuvres qu'on



FIG. 12 — CH. et H. BEAUBRUN. — La princesse de Conti, vers 1665, gravure par Regnsson. B.N., Est.



FIG. 13. — CH. et H. BEAUBRUN. — Portrait d'apparat de la reine Marie-Thérèse d'Autriche, vers 1659. Musée de Versailles.



FIG. 14. — Ec. française du XVII^e siècle. — Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France; autre version du tableau précédent. Musée de Versailles.



FIG. 15. — CH. et H. BEAUBRUN. — Portrait de la reine Marie-Thérèse, dessin au crayon. B.N., Est



FIG. 16. — CH. et H. BEAUBRUN. — Marie-Thérèse, reine de France, gravure par Nicolas Pitau, 1662. B.N., Est.

peut connaître, au moins par la gravure. Nous connaissons de lui un portrait d'Honoré d'Urfé (fig. 2), signé « Ludovicus Bobrun del » et qui fut gravé au début du XVII^e siècle par un anonyme, avec, pour titre les vers suivants :

*Un peintre scavant entreprit
de tirer au vif son visage...^{12 a}*

Deux de ses compositions commandées par la ville de Paris sont gravées, celle qui a été peinte pour être « placée » sur la porte Saint-Jacques « lors de la réception du roi Louis XIII au retour de son voyage à Bordeaux », c'est-à-dire de son mariage en 1616; le roi, la jeune reine et la reine mère sont reçus par le prévôt des marchands et les échevins (fig. 3). Une autre gravure, datée de 1620, représente les échevins et le prévôt des marchands à genoux devant Louis XIII (fig. 4).

Louis Beaubrun meurt le 14 novembre 1627¹³. Il a dû être chargé de portraits de la reine et de Louis XIII qu'il faudra identifier, et qu'on retrouvera probablement, au moins par la gravure.

De Charles et d'Henri, les deux cousins, nés à un an d'intervalle, et qui ont travaillé jusqu'à sa mort chez leur oncle Louis, nous pouvons faire connaître assez complètement le style et l'esprit, sinon toute la production qui a dû être assez abondante entre 1630 et 1663. Nous avons vu qu'alors ils se plaignent d'être négligés par la clientèle de la Cour. Ils travaillent tous deux ensemble, et le nom de Beaubrun couvre volontairement leur double œuvre^{13 a}.

De 1630, précisément, date le portrait, conservé à Versailles, de Louise Ollier de Nointel (fig. 5), femme du président Ardier, seigneur de Beauregard (qui a dans son château une célèbre galerie de portraits de notabilités). Au Prado on garde un portrait de la reine Anne d'Autriche en veuve (fig. 6) signé au dos « Beaubrun »¹⁴, le costume de veuve de la reine prouve que le tableau est peint vers le moment de la mort de Louis XIII (1643).

Robert Nanteuil a gravé dans sa jeunesse, en 1654, le portrait du président le Coigneux, dont les Beaubrun n'avaient pas caché la laideur ni le strabisme (fig. 8). Le Coigneux, marquis de Belabre, avait été nommé président à mortier en



FIG. 17. — CH. ET H. BEAUBRUN. — Le Grand Dauphin, fils aîné de Louis XIV. Madrid, Musée du Prado. Phot. du Musée.



FIG. 18. — CH. et H. BEAUBRUN. — Louis, dauphin de France, gravure par Larmessin, vers 1663. B.N., Est.



FIG. 19. — CH. et H. BEAUBRUN. — La duchesse d'Orléans, gravure par N. de Larmessin en 1660. B.N., Est.

1630, et il est mort en 1651; ce sont sans doute ses enfants ou ses collègues qui ont fait graver ce portrait peint (d'après le style) sans doute peu après 1630.

Le portrait du duc d'Epéron (1592-1661) doit dater des années 1640 (fig. 9); il est gravé par Gabriel, frère de Charles le Brun, né vers 1620, qui grava plusieurs portraits dans sa jeunesse dont un d'après Ferdinand Elle.

Entre 1640 et 1654 nous ne connaissons aucun portrait signé par les Beaubrun. Les textes nous disent qu'ils ont peint Louis XIV enfant, mention que nous ne trouvons pas relevée dans l'*Iconographie des rois de France* de Maumené et d'Harcourt. Il y a là encore des œuvres à retrouver.

En 1654, Robert Nanteuil qui a gravé cette année-là, nous l'avons dit, le duc d'Epéron, grave d'après les Beaubrun le portrait de Marie d'Orléans, duchesse de Nemours (fig. 10). En 1665, les Beaubrun peignent celui de la Grande Mademoiselle (fig. 11) qui est au Prado, signé par eux deux et daté¹⁵. Vers cette époque, ils peignent la princesse de Conti, nièce de Mazarin (fig. 12) que grave Regnesson (1620-1670).

C'est à eux que sera confié le soin de peindre le portrait d'apparat de la nouvelle reine, Marie-Thérèse d'Autriche. Un exemplaire de ce portrait est à Versailles¹⁶,

et semble, d'après les attributs, dater du moment du mariage de la princesse avec Louis XIV, c'est-à-dire de 1659 (fig. 13). Le Cabinet des Estampes conserve un dessin au crayon, mis au carreau (fig. 15) qui a probablement servi à la gravure, car ce type de portrait a été gravé notamment par Nicolas Pitau en 1662 (fig. 16)¹⁷. En 1660, selon Félibien, ils peignirent une allégorie de *Mars et Vénus* pour l'entrée à Paris du roi¹⁸.

En 1663, les Beaubrun peignent le fils aîné de Louis XIV, le Grand Dauphin (fig. 17), portrait conservé au Prado¹⁹. Le même prince, tout enfant (né en 1661) fut aussi peint au moins une seconde fois par eux, et gravé par Larmessin vers 1663-1664 (fig. 18).

Nicolas de Larmessin père avait encore gravé d'après eux en 1660 le portrait de la duchesse d'Orléans (fig. 19). Les Beaubrun continuent à travailler : ils peignent le marquis d'Anglure (fig. 20), le jeune maréchal d'Humières (fig. 21) gravé par Sanson²⁰, la fille du duc d'Epéron religieuse carmélite (fig. 24)²¹, Jean Doujat (fig. 25), conseiller au Parlement de Toulouse²², la reine de Chypre (fig. 22).

Le roi Louis XIV, sans doute touché par leur requête de 1663, leur fait la commande de dix portraits de dames pour les appartements royaux (dont trois en pied, payés en 1665).



FIG. 20. — CH. et H. BEAUBRUN. — Le marquis d'Anglure, gravure par Schuffen, 1660. B.N., Est.



FIG. 21. — CH. et H. BEAUBRUN. — Le maréchal d'Humières, gravure par Sanson. B.N., Est.



FIG. 22. — CH. et H. BEAUBRUN. — La reine de Chypre, gravure par P. van Schuppen, 1666. B.N., Est.



FIG. 23. — CH. et H. BEAUBRUN. — La reine Marie-Thérèse, 1673, gravure par N. de Poilly. B.N., Est.

En 1666, la reine Marie-Thérèse pose pour eux en costume de Carnaval, et leur commande aussi le portrait de la maréchale de la Mothe (*Comptes* publiés par Jal). En 1673, elle pose de nouveau devant eux (fig. 23), et c'est la dernière fois que les Beaubrun semblent obtenir la pose d'un prince ou même d'un personnage de la Cour; Le Brun et Nanteuil les ont, en fait, remplacés depuis des années; dès 1662, Nanteuil a commencé sa série de portraits *ad vivum* de Louis XIV; en 1664 la reine s'est fait peindre par Mignard (portrait gravé par Antoine Masson).

Les Beaubrun, si bien vus à la Cour de Louis XIII, et à celle du jeune Louis XIV, ne sont cités ni par Corneille ni par La Fontaine, Racine, Boileau, Molière, qui ne connaissent que Mignard et Le Brun. Mais ils ne sont pas ignorés de tous les auteurs de la génération précédente. Dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, on trouve deux mentions des Beaubrun. Elles sont toutes deux en rapport avec Gombaud (1570-1666), écrivain qui appartient tout à fait à l'époque de Louis XIII, ou même de la régence de Marie de Médicis. Dans la première, Péliisson « qui a fait peindre quasi tous ses amis, voulut avoir son portrait... Logé avec les Beaubrun, peintres, qui ont deux femmes assez raisonnables, ils lui voulurent donner à souper. Il ne voulut point y aller qu'il n'eût commencé, et leur fit bonne chère [c'est-à-dire qu'il tint à les inviter le premier] » (éd. Mongrédien, tome III, p. 153). Dans la seconde mention, il est question de La Roque, capitaine des gardes de M. le Prince, qui devint « furieusement amoureux d'une danseuse, nommée Liance »; il la fit peindre par les



FIG. 24. — CH. et H. BEAUBRUN.

Anne-Louise Christine de Foix de la Valette d'Epéron,
gravure par le Chevalier Edelinck. B.N., Est.

D'autre part Bussy-Rabutin (*Correspondance de Mme de Sévigné*, éd. des Grands Ecrivains, t. I, p. 505) mentionne une fois Beaubrun dans sa correspondance : [portrait d'un personnage] « je défie Beaubrun de le peindre plus au naturel ». Or, le goût de Mme de Sévigné et de son groupe, dont Bussy fait partie, s'est cristallisé à l'époque Louis XIII (voyez *La Carrière de Jean Racine*, par R. Picard, p. 173). Cette fidélité à un peintre qui, en 1666, était certainement démodé, est caractéristique.

G. W.

Beaubrun. Gombaud fit ce quatrain pendant qu'on travaillait à son portrait :

« Une beauté non commune
Veut un peintre non commun,
Il n'appartient qu'à Beaubrun
de peindre la Belle brune »

(*ibid.*, t. VI, p. 323).



FIG. 25. — CH. et H. BEAUBRUN. — Jean Doujat (1609-1688),
gravure par Poligny. B.N., Est.

SUMMARY : *The Beaubrun.*

The history of the Beaubrun, painters under Henry IV and Louis XIII, was not very precise. With documents from the archives, accounts, a series of engravings conserved at the Cabinet des Estampes and paintings displayed at the museum of Versailles and at the Prado, the author was able to offer a general view which had never before been undertaken, and study thus the style and working-method of the Beaubrun. (They worked as a family group as the majority of 17th century artists. The contracts kept at the Central Archives are sufficient proof of this.) These court-painters were replaced by Lebrun and Nanteuil, and it appears that their last portrait was that of the Queen Marie-Thérèse, painted in 1673.

NOTES

1. Voir sur eux JAL, *Dictionnaire...*, p. 135-136 (nombreux actes d'état civil); GIRAUDET, *Les Artistes tourangeaux*, 1885, p. 32; *La Renaissance des Arts*... de Laborde..., *add.* au t. I, 1885, p. 866.

Félibien a parlé d'eux, ainsi que l'abbé de Marolles (*Le Livre des peintres et des graveurs*, éd. Duplessis, 1872, p. 27, « les Beaubrun d'Amboise doivent estre estiméz »). Guillet de St-Georges a écrit la biographie des deux cousins Henri II et Charles.

Jules GUIFFREY, dans ses *Artistes parisiens...*, 1915, p. 100-102, donne l'acte de mariage de Michel Beaubrun.

G. ISARLO, *La Peinture française au XVII^e siècle*, p. 123, montre combien le portrait des Beaubrun à l'origine se souvient de Pourbus.

Une de leurs descendantes a donné sur eux un petit article anonyme dans *Saint-Eustache*, 1^{er} mai 1957.

2. Ce doit être Henri II dont le fils, en 1646, eut Louis XIV pour parrain.

3. Le texte est publié par JAL qui ne dit pas qu'il l'a trouvé dans la Correspondance administrative sous Louis XIV, t. IV, 1855, p. 533.

4. Minutier Central XXI, 140. Ce compte fournit de nombreux éléments biographiques.

5. Voir aussi pour cette époque mal connue, notre étude sur Elle dans *G. B.-A.*, octobre 1957, p. 225.

6. Charles-Henri, fils d'Henri II, fut, comme son oncle, contrôleur de la généralité de Caen. Quoique très doué pour la peinture, il entra chez les Missionnaires de Saint-Lazare, se lia avec Nicole, et joua un certain rôle dans le Jansénisme (mort en 1723).

7. Faute de savoir ceci, la descendante des Beaubrun qui les a étudiés ne comprend pas : « Ils avaient la faculté rare de travailler en commun au même ouvrage sans qu'on puisse discerner où finissait le travail de l'un ou de l'autre... Il y avait entre eux une très singulière parenté d'esprit, de talent, de manière. »

8. On n'accusait nullement les peintres de peindre comme leurs parents; la seule chose qu'on leur reprochait était de livrer à leur client des tableaux « mal façonnés »; cf. l'acte du 18 février 1610 dans lequel les jurés de peinture saisissent pour cette raison un tableau peint d'après une gravure de Bassan, représentant une *Saison*, dans J. GUIFFREY, *op. cit.*, p. 92-93.

9. Les actes apportent parfois des renseignements imprévus : un inventaire après décès (Arch. Nat., Min. Centr., I, 181) du 14 nov. 1684, nous révèle le nom de celui chez qui se fournissaient de leurs toiles la plupart des peintres : c'était Louis Perrin, maître-

peintre et sculpteur, au bout du Pont-Neuf. Il était fournisseur de Gabriel Blanchard, Corneille aîné, Nattier, Lemoyne, Monnoyer, de Troy, les Boullongne, Cottin, Blain de Fontenay, Platemontagne, Baudesson, Pierre Cauchy, le Dart, J. Peunier, Rabon, R. Bonnard, Jolly, Vignon, F. Bonnemer, Kernhois, Pavel, les deux Poisson.

10. Voir pièces justificatives du *Compte* de 1642.

11. Min. Central, LI, 77.

12. Ibid., CXVIII, 850.

12 a. Ni dans les œuvres de d'Urfé, ni dans les livres sur lui nous n'avons vu cité Louis Beaubrun.

13. Sur ses dix enfants qui ne nous intéressent pas, car aucun ne fut peintre, voir JAL, *op. cit.*, p. 134.

13 a. Plusieurs personnages contemporains ont porté ce nom, et il ne doit pas être toujours facile de les distinguer dans les actes. Un Beaubrun a dansé dans les ballets de la Cour en 1651, 1653 et 1654. Il ne semble pas qu'il s'agisse d'un des peintres, bien que ce personnage leur ait peut-être été apparenté. Ch. Silin le considère comme un danseur professionnel (*Benserade and his ballets de Cour*, Baltimore, 1940, p. 212, 228, 231). D'autre part, un Beaubrun a laissé une relation manuscrite des événements de Port-Royal (G. DELASSAULT, *Lemaître de Sacy*, bibliographie).

14. Cat., par F. J. Sanchez CANTON, 1952, n° 2234, p. 42.

15. Cat., S. C., n° 2331, p. 41 : « Beaubrun fecerunt 1655. »

16. Inv. Bailly, éd. 1899, p. 369, M. V. 2042.

17. Voir de nombreuses répétitions payées en 1655 et surtout 1657, dans JAL (pour la Cour et pour Benserade).

18. Deux tableaux ovales du musée de Tours (*Minerve avec sa lance, Vénus dérobant une flèche à l'Amour*), venus de Chanteloup, avaient été attribués, en 1794, à Beaubrun. M. Boris Lossky, conservateur des musées de Tours, a bien voulu nous indiquer que personnellement il ne croyait pas à cette attribution, discutée déjà en 1881 par Montaiglon.

19. « Beaubrun fecerunt (sic.) 1663 ». Cat. S. C., n° 2232, p. 42. Voir dans JAL (p. 136) la commande d'exemplaires pour les cours étrangères.

20. Le maréchal est né en 1628 et mort en 1694; il sera fait maréchal en 1650.

21. Ce portrait fut gravé beaucoup plus tard par Gérard Edelinck, en 1701, après la mort du modèle.

22. Gravé par Poligny qui disparaît en 1670, le président est académicien en 1650.



LA MAISON
DE MADAME VIGÉE-LEBRUN
RUE DU GROS-CHENET

PAR MICHEL GALLET

VERS 1785, Mme Vigée-Lebrun tenait dans sa maison de la rue de Cléry un des salons littéraires et mondains les plus fréquentés de Paris. Mmes de Sabran et de Rougé, le Maréchal de Noailles, Vaudreuil, le spirituel prince de Ligne et le gourmand M. Grimod de la Reynière, Rivarol, Marmon-
tel, La Harpe, et avec eux combien d'autres célébrités, s'assemblaient autour de la jeune artiste, attirés par son accueil et par sa grâce, subjugués par le prestige de son talent¹. Son mari, J.-B.-Pierre Lebrun (fig. 2), grand amateur d'art autant qu'ha-

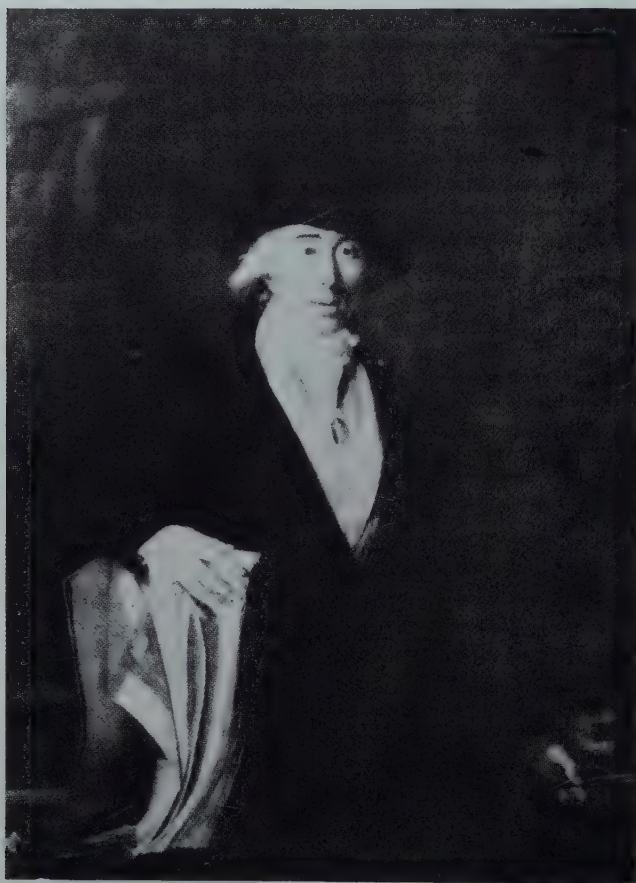


FIG. 2. — Monsieur J.-B. Pierre Lebrun.
Phot. Josse-Lalancé.

bile commerçant, bien qu'il eût assez d'esprit pour faire brillante figure dans ces réunions, négligeait le plus souvent sa femme, et faisait de l'argent gagné par elle un usage que Mme Lebrun voulait bien lui pardonner.

La maison qu'ils habitaient rue de Cléry leur appartenait. C'était un ancien hôtel que Lebrun avait acheté par annuités d'un chevalier de Lubert, et dont il avait la pleine possession depuis 1778². La demeure comprenait plusieurs appartements dont les principaux étaient occupés par le marquis de Pezay et le peintre d'histoire Ménageot, ami du maître du logis et conseiller de sa femme à ses débuts. Lebrun réservait le reste de la maison à son habitation et à son commerce. Mais l'appartement où Mme Lebrun recevait ses hôtes était fort étroit. Il y avait trop peu de sièges pour l'affluence des visiteurs dont beaucoup devaient s'asseoir sur le tapis — et le

Maréchal de Noailles qui était obèse avait bien du mal à se relever³.

De son côté, Lebrun étendait chaque année ses affaires, achetait en Italie et en Hollande un nombre de plus en plus grand d'œuvres d'art dont s'enrichissaient les collections des grands amateurs parisiens. Lui-même s'était constitué un cabinet dont un contemporain, Thiéry, nous donne un suggestif aperçu : « Monsieur Lebrun, écrit-il, s'est conservé pour sa propre jouissance et celle de son épouse (...) un choix de tableaux de la plus grande beauté des maîtres les plus célèbres des trois écoles, des dessins exquis et rares, de riches portefeuilles d'estampes; des bronzes antiques égyptiens, grecs et romains; une suite de camées et de pierres gravées d'une parfaite conservation. Quantité de vases d'agate, de jaspé et de lapis richement montés, de précieux morceaux de laque; une collection de coquilles et de minéraux du premier choix; de superbes meubles de Boule et nombre d'objets curieux et intéressants⁴. »

Comme le jardin de l'hôtel Lubert était vaste et s'étendait en ligne oblique jusqu'à la rue du Gros-Chenet (rattachée en 1849 à la rue du Sentier), Lebrun songeait

à y bâtir. Son projet était double : du côté de la rue de Cléry, il transformerait la cour de l'hôtel Lubert en une salle spacieuse et bien éclairée, où pourraient se tenir les ventes de plus en plus nombreuses et fréquentées auxquelles il présidait. A l'autre extrémité du terrain, vers la rue du Gros-Chenet, il bâtirait une demeure élégante qui contiendrait, en plus de deux appartements disposés pour des époux vivant chacun de son côté, une galerie où seraient exposées ses collections.

Nous avons eu la chance de retrouver aux Archives Nationales, dispersés dans trois dossiers provenant de l'ancienne Chambre des Bâtiments, neuf dessins d'architecte dont l'ensemble forme le projet original dressé pour l'hôtel de la rue du Gros-Chenet et la salle de la rue de Cléry⁵. Ces dessins ne portent ni titre ni signature, et c'est seulement la mention « rue du Gros-Chenet » qui a pu attirer notre attention. Les plans de la maison correspondent à ce qu'il en subsiste 8, rue du Sentier. Enfin, les témoignages concordants de Dulaure (1791) et d'Eloi Labarre (1812) nous apprennent que Jean-Arnaud Raymond était l'architecte de ces bâtiments.

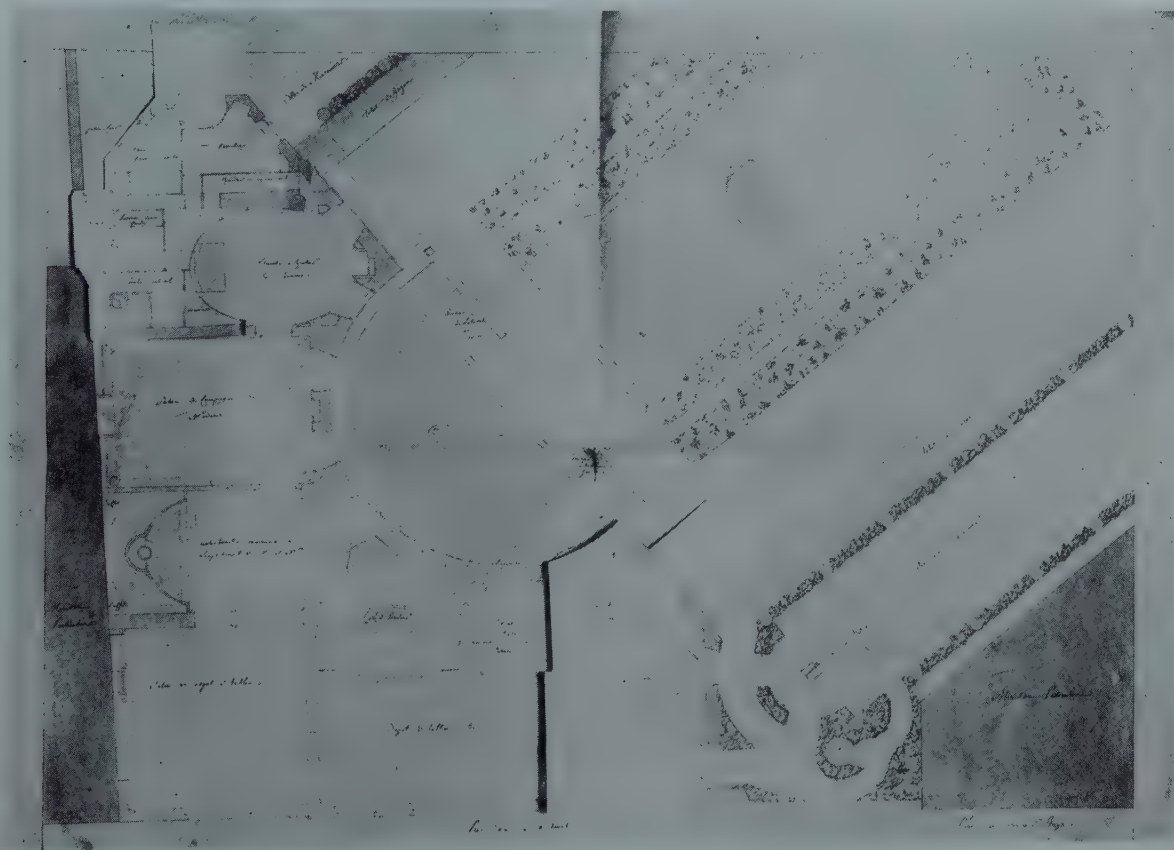


FIG. 3. — J. A. RAYMOND. — Hôtel Lebrun, rue du Gros Chenet, plan du corps de logis. Phot. Josse-Lalancz.

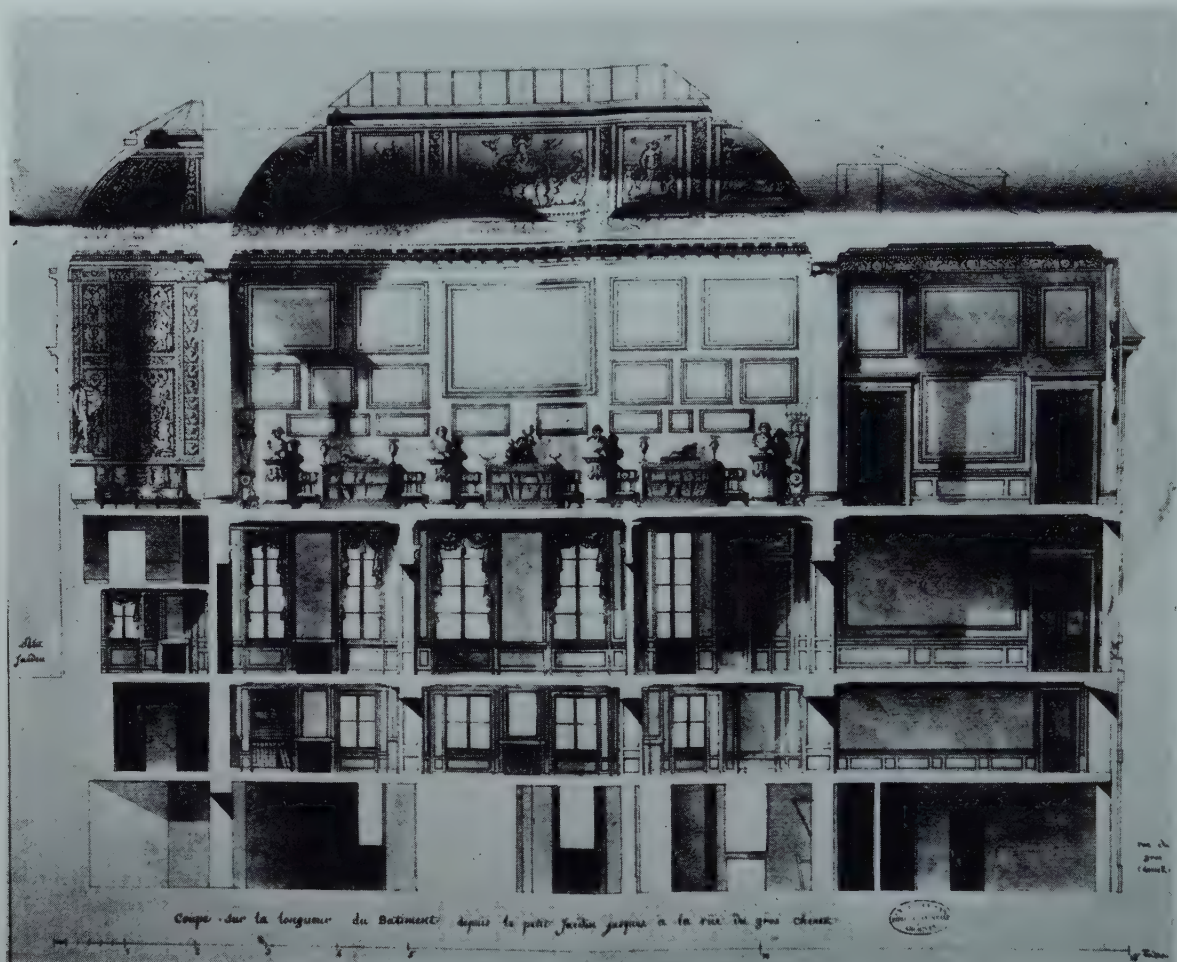


FIG. 4. — J. A. RAYMOND. — Hôtel Lebrun : coupe du corps de logis.

Phot. Josse-Lulance.

Lebrun, dont les relations artistiques étaient vastes, n'avait pas eu de peine à trouver un architecte habile à réaliser ses intentions. Sans doute sa femme aurait-elle volontiers remis l'entreprise entre les mains de son cher Brongniart, mais, de son côté Lebrun était depuis dix ans lié avec J.-A. Raymond et l'architecte était également connu et apprécié de Ménageot qui avait été vers 1771 le compagnon de ses années romaines. Ce toulousain, après avoir levé les plans du château de Caprarole, avait visité la Vénétie où les œuvres de Palladio l'avaient ébloui. Rentré en France, Raymond avait d'abord exercé son talent dans sa province natale, puis s'était fixé à Paris, après son entrée à l'académie royale, en 1784. On sait que Raymond fut, sous le Directoire et le Consulat, architecte du Musée du Louvre où il présenta les antiquités romaines sur un décor de marbre gris et de stuc rouge qui s'est conservé jusqu'à nous ⁶.

L'hôtel Lebrun, qui s'annonçait sur la rue du Gros-Chenet par une façade sobre et sans ornement, s'arrondissait du côté du jardin en un hémicycle concave. Au-dessus d'un rez-de-chaussée occupé par des remises et quelques dépôts se développaient à l'étage noble les deux appartements distincts des maîtres de la maison, réunis pourtant par une antichambre commune. Les pièces principales affectaient les formes rondes et ovales (fig. 3) si recherchées dans les beaux intérieurs de cette époque, et quelques parties secondaires étaient surmontées d'entresols, ménagés pour la commodité du service. La coupe



FIG. 5. — Coupe du salon qui précède la galerie, présentant la décoration de la croisée sur la rue du Gros Chenet.
Phot. Josse-Lalancé.

dessinée par l'architecte nous révèle à l'étage supérieur (fig. 4 et 5) l'existence d'une galerie noblement ornée d'une ordonnance ionique et terminée à une extrémité par un hémicycle. Nous y voyons reproduits les « bas d'armoire en marqueterie faisant bibliothèque » désignés sur l'inventaire du mobilier de Lebrun dressé après son décès⁷. Nous reconnaissons aussi quelques reproductions en bronze des antiques les plus célèbres à cette époque : *Le Gaulois blessé*, *l'Ariadne endormie*, *le Laocoon*, ainsi qu'un grand moulage de l'Apollon du Belvédère que Lebrun possédait effectivement. Sur la partie supérieure des murs, des encadrements vides sont destinés à la présentation des peintures. Plus haut, les voussures du plafond sont décorées de grisailles ainsi que le mur de l'hémicycle. La lumière du jour tombe dans la galerie à travers un lanterneau vitré. Raymond, qui devait plus tard entreprendre le vitrage de la grande galerie du Louvre⁸ faisait-il ici l'expérience de ce que nous nommons l'éclairage zénithal?

Sur un côté du jardin s'élevait un bâtiment dont la fonction paraît avoir été surtout décorative et où la fantaisie de l'architecte avait pu se donner libre cours. C'était une sorte d'exèdre dont le renforcement circulaire rappelait la façade concave de la maison. Ce motif, large de vingt-six mètres était orné à la hauteur du premier étage par une rangée de niches abritant des statues (fig. 7) et plus haut par un long bas-relief épousant la courbure de la façade. Deux élévations indiquent les étapes successives du projet. Sur la première, le bas-relief représente un groupe de jeunes filles s'exerçant aux arts du dessin. Les unes examinent des esquisses, d'autres s'appliquent à reproduire l'antique ou le modèle vivant : cette composition nous apparaît comme un délicat hommage de Raymond à Mme Vigée-Lebrun qui dirigeait alors, un peu malgré elle et pour augmenter les ressources de son mari, un atelier d'élèves. Mais cette idée ne fut pas retenue et Foucou, en 1788, représenta en bas-relief Apollon au milieu des muses et des génies⁹.

Si le style de la galerie évoque celui des architectes les plus épris d'antiquité parmi les contemporains de Raymond : Célérus, Soufflot le Romain, Lemoine le Jeune, les proportions et le dessin châtié de l'exèdre en font une composition séduisante où Raymond a rejoint les œuvres exemplaires qu'il avait admirées dans le Vicentin.

Dans sa courte biographie de Raymond, l'architecte Labarre évoque en quelques lignes l'édification de cet hôtel : « Il avait eu peu d'occasions de faire des constructions remarquables dans cette capitale, lorsqu'en 1785 et 1786, il bâtit rue du Gros-Chenet une maison pour la célèbre Mme Lebrun : cette maison a peu d'apparence à son extérieur ; elle présente beaucoup plus d'intérêt du côté de la cour et du jardin. Sa distribution sur un plan irrégulier est d'une conception ingénieuse et dénote une main habile : les charpentes qu'y fit exécuter cet architecte pour voûter une galerie de tableaux et une salle de vente seraient dignes d'être remarquées si elles étaient apparentes »¹⁰. Ces charpentes, conçues selon des procédés dont Raymond avait reconnu l'excellence dans les constructions de Palladio et de Longhena, étaient plus légères et plus économiques encore que celles de Philibert Delorme, dont Legrand et Molinos venaient de s'inspirer à la Halle au blé. Raymond, qui avait pu expérimenter son système en élevant à peu de frais, près de Toulouse, la collégiale de l'Isle-Jourdain, en a défini plus tard les avantages et la nouveauté : « J'ai réduit la composition de la charpente des combles à l'emploi du bois nécessaire à leur solidité ; j'ai fait disparaître le poinçon, les liens de l'arbalétrier, le faitage, les chevrons, la plate-forme, comme pièces inutiles ; je n'ai conservé que les pannes, mais leurs dimensions sont diminuées. » De la sorte l'architecte obtenait un cinquième d'économie sur la dépense totale de la couverture¹¹.

La salle de vente nous est ainsi décrite par Dulaure : « On entre par un vesti-



FIG. 6. — J. A. RAYMOND. — Hôtel Lebrun : façade sur la rue du Gros Chenet.
Phot. Josse-Lalancé.

bule à droite duquel sont deux pièces destinées l'une aux porteurs, l'autre aux domestiques. Un grand escalier de neuf pieds de large conduit à une salle dont la longueur est de 43 pieds, et la largeur de 31, sans y comprendre des corridors et des armoires de 4 pieds 6 pouces de profondeur, au-dessus desquelles sont des galeries tournantes avec des escaliers particuliers. La hauteur de cette salle est de 20 pieds,

sans y comprendre la corniche et la hauteur des voussures du comble, par l'ouverture duquel le jour pénètre dans l'intérieur à travers des vitraux. »¹²

La maison et l'exèdre du jardin devaient être achevées au début de 1789, et les travaux de la salle durèrent jusqu'en juin 1790, époque où Lebrun en fit évaluer le prix par un expert nommé Lerouge¹³. Mme Vigée-Lebrun avait exposé en 1787 le grand portrait de Marie-Antoinette et de ses enfants, mais le courant de réprobation dirigé contre la reine et son entourage allait en s'amplifiant de jour en jour, et Mme Vigée-Lebrun sentait monter vers elle une part de ces murmures. Ne disait-on pas qu'elle était la maîtresse de Calonne et que le ministre lui offrait des bonbons enveloppés dans des billets de la Caisse d'escompte? « Le malheur voulut, écrit-elle dans ses mémoires, que M. Lebrun qui, contre mon gré, faisait bâtir une maison rue du Gros-Chenet, donnât par là prétexte à la calomnie. Certainement lui et moi nous avons gagné assez d'argent pour nous permettre une pareille dépense; cependant, certaines gens prétendaient que M. de Calonne payait cette maison¹⁴. »



FIG. 7. — J. A. RAYMOND. — Exèdre dans le jardin de l'hôtel Lebrun, avant projet.
Phot. Josse-Lalancé.

Quand la Révolution éclata, Mme Lebrun, qui était installée depuis trois mois rue du Gros-Chenet, s'y sentit environnée d'une population hostile qui la menaçait sur son passage et jetait du soufre dans ses soupiraux¹⁵. Elle prit peur, se réfugia d'abord chez les Brongniart aux Invalides, puis à la Chaussée d'Antin dans la belle-famille de son frère, à Louveciennes enfin, auprès de Mme du Barry qui mettait à sa disposition un appartement. Mme Lebrun songeait alors à quitter la France. Elle en prit la résolution en septembre, et le soir de la mémorable journée du 6 octobre, Lebrun et le fidèle Hubert Robert la conduisaient, ainsi que sa fille et une femme de chambre, à la Cour des messageries, où elles montèrent dans la diligence de Lyon¹⁶. A Turin, quelques jours plus tard, elle se sentit en sécurité. Le voyage qu'elle entreprenait à travers l'Europe allait durer douze ans.

A Paris, le nom de Mme Lebrun fut bientôt porté sur la liste des émigrés, et son appartement loué en 1790 par les commissaires de la Législative¹⁷. Mais le point de vue de Lebrun était tout autre : sa femme, affirmait-il, s'en était allée pour un voyage d'études en Italie. Malgré ses efforts, et bien qu'il eût réuni en faveur de Mme Lebrun

les signatures d'une foule d'écrivains et d'artistes, il ne parvint pas à obtenir pour elle la permission de revenir en France. A la même époque dans son *Précis historique de la vie de la Citoyenne Lebrun*, il rendait à sa femme un tardif hommage. Quand elle revit Paris en 1802, Mme Lebrun put s'installer à nouveau rue du Gros-Chenet. Mais les mémoires de quelques entrepreneurs n'étaient pas encore acquittés. « M. Lebrun, écrit-elle, m'avait réservé ce soin à mon grand désappointement. »

Lebrun mourut en 1813¹⁸, dans sa maison remplie d'œuvres d'art, mais laissant un certain nombre de créanciers. Quelque temps après sa mort, on rassembla dans la grande galerie toutes les collections pour une prisée qui dura plus d'une semaine; elles furent bientôt dispersées et la maison elle-même passa en des mains étrangères. Mme Lebrun alla s'installer rue d'Anjou. On sait qu'elle devait mourir à Louveciennes en 1842.

Au cours du XIX^e siècle, l'hôtel Lebrun a été fort défiguré par le commerce. Si l'aspect général du bâtiment s'est conservé, l'intérieur, dépouillé de ses ornements, abrite à présent une imprimerie. Quant à la salle de la rue de Cléry où l'on avait célébré en secret la messe pendant la Terreur, et qui servit plus tard à des concerts, elle a complètement disparu. Si ces lieux pleins de souvenirs sont aujourd'hui déchus, les dessins que nous conservons font revivre devant nous le décor qui environna pendant quelques années la célèbre artiste. Ils nous apportent aussi un témoignage du talent de Raymond qui unissait au culte palladien des proportions harmoniques un désir de sobre élégance et de fermeté.

M. G.

SUMMARY: *The house of Madame Vigée-Lebrun, rue du Gros-Chenet.*

Madame Vigée-Lebrun makes only slight allusions in her memoirs to the house built in 1785 by her husband J.-B. P. Lebrun, the great merchant and collector. On the site of the former Hôtel de Lubert, between the rue du Gros-Chenet and the rue de Cléry were built a sale-room, a dwelling-house containing a gallery of works of art, and an ornamental building in the shape of a hemicycle decorated with sculptures by J. J. Foucou. We have recognized the plans for these buildings in a series of anonymous drawings preserved in the Archives Nationales. Further documents reveal that Lebrun's architect was Jean-Arnaud Raymond (1742-1811), an admirer of Antiquity, of Vignole, and of Palladio. He was one of the creators of the Louvre Museum.



FIG. 8. — A gauche : l'un des projets pour l'Exèdre; à droite : une niche dans le jardin de l'hôtel;
en bas : façade sur cour de la maison.

NOTES

1. Mme ANCELOT, *Les Salons de Paris*, 1858.
2. Le plan de la parcelle se trouve dans le terrier du roi Aroh. nat., Q¹ 1099^s fol. 70, 73 et 96. Contrat de mariage de J.-B.-P. Lebrun et de Louise-Elisabeth Vigée, passé le 10 janvier 1776 devant M^e Dosfant. Bibl. Doucet : Papiers Tripiet-Lefranc, 51-I-. La personnalité de Lebrun a été étudiée surtout par Mlle Gilberte Emile-Mâle : J.-B.-P. Lebrun (1748-1813) : Mémoires de la Fédération des sociétés historiques de Paris... 1956.
3. C'est dans l'appartement de la rue de Cléry qu'eut lieu le fameux souper grec.
4. *Guide des étrangers...* 1887, T. 1^{er}, p. 441 et T. 2, p. 680.
5. Z¹²1214 (1-2-3).
6. Né à Toulouse le 9 avril 1742, Raymond fut encouragé à ses débuts par M. de Puymaurin, étudia sous Blondel et remporta le grand prix en 1766. Apprécié par Soufflot, qui lui confia le soin de revoir les plans de J.-A. Giral pour le Peyrou, il fit aussi des constructions pour Arthur-Richard Dillon, arche-

vêque de Narbonne, avant de gagner l'Italie pour un séjour de huit années. Il visita la Toscane, Modène, Parme, Vicence en 1771, Venise en 1774, et présenta à Clément XIV un projet d'assèchement des Marais Pontins. Revenu en France en 1776, il vécut à Montpellier jusqu'en 1784, année de son élection à l'Académie royale. Dès lors, il partagea son temps entre le Languedoc et Paris, où il habita successivement rue du Roule et rue Coquillière. Vers 1791, Raymond, qui venait d'être sauvé d'une grave maladie par les soins de Jeanroy neveu, se retira dans le Midi jusqu'à l'époque du Directoire. Soutenu par l'amitié de Lebrun et celle de Chaptal, il devint alors architecte du Louvre, fut l'un des créateurs de l'Institut et entreprit avec Chalgrin la construction de l'arc de l'Etoile. Il mourut en 1811, laissant une belle collection de dessins dont nous possédons le catalogue.

Parmi les travaux de Raymond en Languedoc, on peut citer : Les prisons de Montpellier et de Toulouse (1783-1786), l'église de l'Isle-Jourdain, la décoration du palais archiépiscopal de Toulouse (dont le modèle en relief, exécuté pour Loménie de Brienne, a appar-

tenu plus tard à l'école des Beaux-Arts de la ville), enfin, la décoration du Peyrou. On a également prononcé son nom, mais sans aucune preuve, à propos du château de Rastignac en Périgord. A Paris, Raymond transforma, vers 1785, l'hôtel de Saint-Priest, 171, Faubourg Saint-Honoré, et, vers 1791, l'hôpital Saint-Louis. Au Louvre, on lui doit la transformation de l'appartement d'été des reines-mères et le gros-œuvre de l'appartement des bains. Vers 1800, il avait restauré l'église Saint-Laurent.

L'on cite encore les projets de Raymond pour la reconstruction de la Daurade et pour Saint-Rémy de Bordeaux (1783). Les dix projets qu'il avait dressés pour le palais des Etats de Languedoc, conservés dans une collection privée de Narbonne, ont été reproduits en un album de photographies qui appartient à l'Académie de Montpellier. Son projet pour l'arc de l'Etoile fut gravé, aux frais de sa veuve, par A. Normand. Un dessin de Raymond pour la décoration du Peyrou a été reproduit dans la *Gazette* en 1894, t. II, p. 145.

7. Papiers Tripier-Lefranc.

8. L. HAÛTECŒUR, *Histoire de l'architecture française classique*, V, p. 298.

9. DULAURE, *Nouvelle Description des curiosités de Paris*, 3^e édition, 1791, à l'article « Salle de vente » : II, p. 358-59.

10. Notice sur la vie et les ouvrages de feu M. Raymond, 1812.

11. RAYMOND, « Mémoire sur la construction du dôme de la Madona della Salute » dans *Mémoires de l'Institut*, classe de Littérature et des Beaux-Arts, t. III, p. 420.

12. *Op. cit.*, p. 359.

13. On lit dans un registre ancien de la Chambre des Bâtiments (Arch. nat. Z¹ 1240), au mois de juin 1790 : « Réception d'ouvrages en une maison de la rue

de Cléry, à la demande de M. Lebrun » M. Lerouge expert.

Le procès-verbal de l'expertise paraît avoir disparu.

14. Sur l'impopularité de Mme Lebrun : L. HAÛTECŒUR, *Madame Vigée-Lebrun*, p. 69.

15. *Mémoires de Madame Vigée-Lebrun*, Paris, Fournier, 1835, t. II, p. 106.

16. *Ibid.* p. 184, P. de NOLHAC, *Madame Vigée-Lebrun*, 1908, p. 60.

17. Arch. nat. C 158, n° 329. Lebrun protesta auprès du président de l'Assemblée et lui adressa cinquante livres pour les veuves et les orphelins des victimes du 10 août. Lui-même fut arrêté quelques jours en frimaire an II : Arch. nat. AF II 290, fol. 30 et 49. Le dossier d'émigrée de Mme Vigée-Lebrun est conservé également aux Arch. nat. : F 5651°.

18. A la mort de Raymond survenue le 28 janvier 1811, Lebrun avait publié sans nom d'auteur une courte biographie de son ami, accompagnant le catalogue de sa collection. On peut y lire : « M. de Saint-Priest l'avait chargé de quelques changements et réparations à faire dans son hôtel du faubourg du Roule lorsque je me décidai à élever une maison dans la rue du gros Chenet. Je désirais que ma femme y eut un atelier commode, et moi, j'y voulais une galerie propre à recevoir une collection de tableaux précieux et autres objets d'art que je rassemblais depuis vingt ans. Le terrain était irrégulier, l'emplacement étroit; c'est ici que l'on voit tout ce que peuvent les efforts, les ressources du génie; les besoins du propriétaire sont en accord parfait avec les règles de l'art; tout se trouve dans les plus belles proportions. L'économie la plus rare a veillé à la construction, le goût le plus pur a présidé au décor des plafonds, aux frises, aux ornements intérieurs et extérieurs qui, tous composés et dessinés par Raymond, ont été suivis et exécutés avec la plus scrupuleuse exactitude. »



. FIG. 1. — Le cabinet de travail de Zola à Médan, gravure par Desmoulin, 1888. Phot. E. Mas.

LE CABINET DE TRAVAIL DE ZOLA

PAR JEAN ADHÉMAR

« J'ADORE la décoration, disait, à la veille de sa mort, Zola à Jules Huret, venu l'interviewer. Si je n'avais été romancier, j'aurais voulu passer ma vie à décorer les hôtels des autres, à combiner des arrangements d'étoffes, des dispositions de choses. » Ainsi Zola, comme Balzac et bien plus que lui, attachait une importance considérable au cadre dans lequel il vivait, et par voie de conséquence dans lequel vivaient ses personnages; tout le monde le savait de son temps, et on savait aussi que pour lui le cadre familial de sa propre vie comptait beaucoup¹.

Or, on a l'habitude d'insister sur la laideur et l'incohérence du cadre dans lequel

vivait Emile Zola, durant ses dernières années, et au milieu duquel il semblait travailler ^{1a}, et c'est là un des arguments dont on s'est bien souvent servi pour le ridiculiser. En réalité, comme nous allons essayer de le démontrer, Emile Zola a toujours travaillé dans un cadre original, *artiste*, peut-être plus raffiné que celui des Goncourt qu'il connaissait bien, réalisé en liaison avec des artistes, qui a intéressé tous ses amis peintres. A ce cadre, on doit plusieurs des meilleures œuvres de Manet, de Cézanne; d'autre part, Zola, en relation avec les plus grands artistes de son temps ², et avec des collectionneurs, a su s'entourer, dans chacune de ses installations, d'un décor original. Le cadre somptueux dans lequel il a reçu ses derniers admirateurs était dû, au contraire, croyons-nous, à sa femme, et il aurait vécu fort peu dans ce qui a semblé à beaucoup un étrange bric-à-brac.

*
**

Nous n'avons pas retrouvé de représentation des premiers domiciles de Zola, dans le quartier latin, domiciles très modestes, et dont il changeait très souvent; notons, toutefois, qu'il y cherchait le pittoresque : en 1861, il habite rue Rollin dans un belvédère avec une vue exceptionnelle sur Paris, en 1862 dans un ancien couvent rue Saint-Dominique ³.



FIG. 2. — MANET. — Portrait d'Emile Zola. Musée du Louvre.

La première fois où nous voyons vivre Zola grâce à un artiste, c'est vers 1864-1865, dans le tableau de Cézanne, *Zola dictant...* (fig. 6). Le cadre est très peu précis, nous ne pouvons dire à coup sûr où nous sommes, vraisemblablement rue d'Enfer (142 bd Montparnasse), dans le modeste logement que Zola partage avec sa mère. Mais c'est déjà le moment du premier cénacle, car Zola manifeste alors son goût pour leur groupement d'amis autour de lui, amis peintres et amis écrivains ⁴.

Le fameux portrait de Zola par Manet, du Musée du Louvre (fig. 2), est daté de 1868. Il a figuré

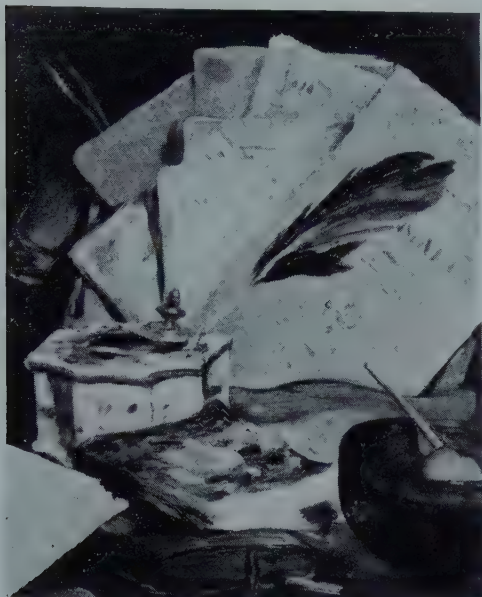


FIG. 3. — Encrier de porcelaine de Zola, en 1868.

en mai de cette année au Salon. Ce tableau, dont on a dit la valeur exceptionnelle comme première représentation du Cabinet d'un homme de lettres, montre sur la table de Zola un encrier de porcelaine (fig. 3), conservé encore par son fils; un paravent japonais atteste des goûts « artistes »; un cadre où sont placées pêle-mêle des reproductions photographiques et des gravures confirme les mêmes goûts, et en renforce le caractère modeste. Zola, visiblement, a de tout petits moyens, mais il a du goût, et il veut en faire part à tous. Ce cadre est celui de l'appartement où Zola s'est installé vers mars 1867, et où il restera jusqu'en fin 1868⁵, rue Moncey au coin de la rue de Clichy⁶. Duret prétend que l'œuvre est peinte en 1866, ce qui est impossible, car on y voit la brochure de Zola sur Manet qui a été imprimée en juin 1867⁷.

Ensuite, après Manet, c'est à Cézanne que nous devons encore nous adresser pour retrouver une idée du cénacle de Zola. Cézanne, en effet, peint dans ce tableau (Musée de Sao Paulo) *Zola et Alexis* (fig. 4) : Zola est assis sur une sorte de matelas, par terre, et Alexis lui fait la lecture. Nous sommes, au moment où Alexis arrive à Paris, vers 1869, par conséquent au n° 14 de la rue de la Condamine où Zola s'est installé cette année, et où il restera jusqu'en 1874. Zola n'est pas représenté dans le pavillon où il loge, qui est « peu habitable », mais dans le jardin dont il était très fier, qui contenait « un grand arbre et plusieurs petits », et qui était cultivé par lui; ce jardin « lui tient lieu de café, de cercle » (Alexis, *op. cit.*, p. 175), il y reçoit ses amis.

Si, dans son tableau, Cézanne ne montrait que le jardin du pavillon des Bati-gnolles, dans la fameuse nature-morte dite *la pendule*



FIG. 4. — Le dernier encrier de Zola.
Phot. E. Mas, 1960.

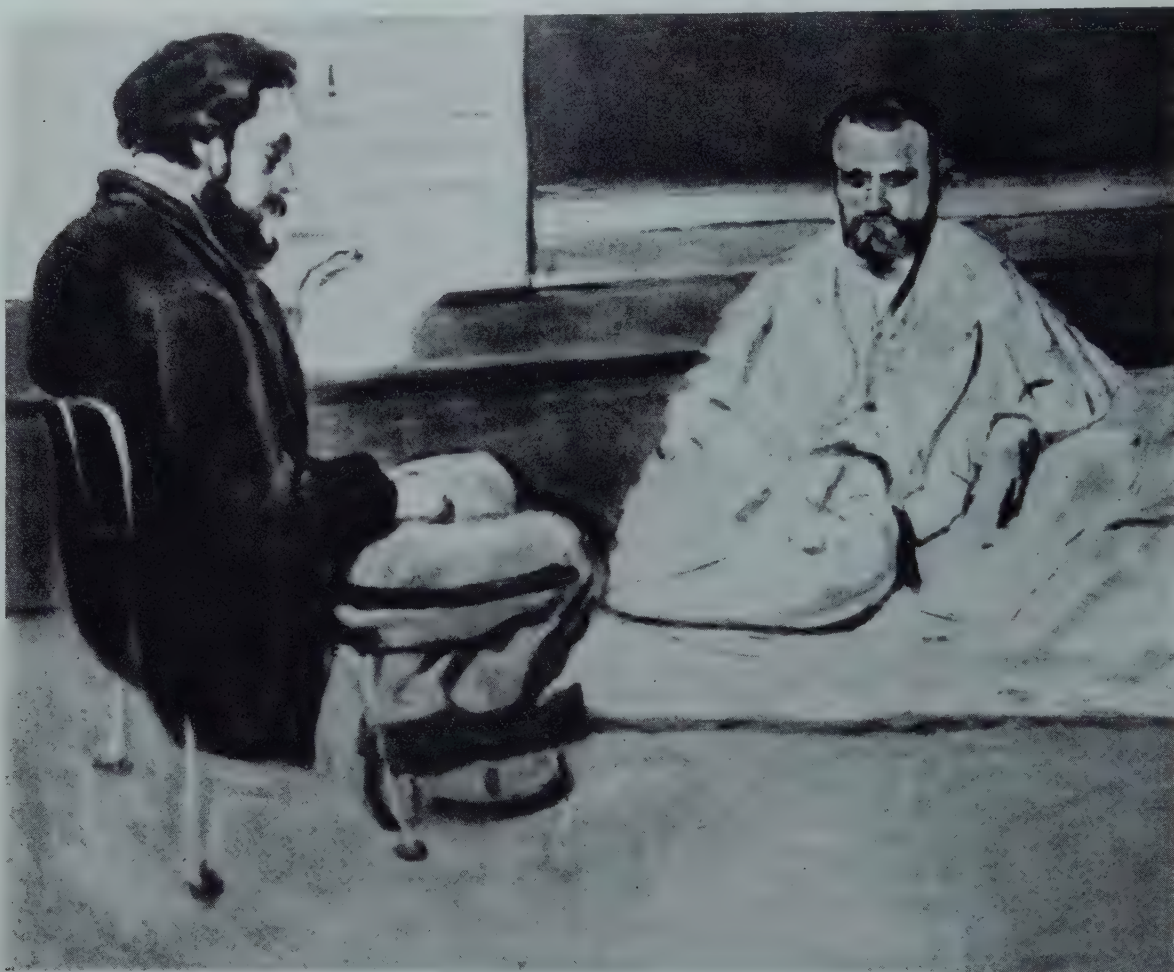


FIG. 5. — CÉZANNE. — Zola et Alexis. Musée de Sao Paulo.

de marbre noir (1869), il nous montre les objets familiers du Maître. Nous en avons la preuve, car nous avons retrouvé à Médan cette vieille pendule qui venait sans doute à Zola de son père (elle semble dater des environs de 1840). Une table est poussée près de la cheminée avec un gros coquillage et un vase que nous ne connaissons plus, mais aussi avec l'encrier en porcelaine du tableau de Manet.

Aucune représentation n'est connue du cabinet de travail, très gai paraît-il, qu'on voyait dans le pavillon sur le jardin du 21 de la rue Saint-Georgas, où Zola vit d'une vie confortable, même luxueuse. Mais cette vie, il la mène la plus grande partie de l'année à Médan, c'est là qu'il écrit.

Le cabinet de travail de Zola existe encore à Médan, vide mais non défiguré. Un Cabinet de travail immense (fig. 1) que Paul Alexis compare pour sa grandeur et sa hauteur à un atelier de peintre d'histoire, et dans la construction duquel Zola a,

en effet, certainement, pensé à un grand atelier d'artiste (5,50 m de haut, 9 m de large, 10 m de longueur). Au fond, dans une sorte d'alcôve, était placé un divan énorme; une très grande table était poussée en face d'une large baie vitrée montrant « une trouée sur la Seine ». Au-dessus du divan, dans une galerie, la bibliothèque; à gauche une cheminée aux proportions « colossales »⁸. Maupassant voit le cabinet de travail de Médan, en 1883, un an après Alexis, avec des très grandes tapisseries, des armures, des meubles japonais⁹, des objets d'art du XVIII^e siècle, « des bibelots partout ». Il donne une clé de l'esthétique de Zola qui a un grand intérêt : Zola, selon lui, « achète *selon les caprices de son œil*, la séduction des formes et de la couleur, sans s'inquiéter comme Goncourt des origines authentiques et de la valeur incontestable » des œuvres¹⁰. Sa conception est donc très proche de celle des peintres, ses amis, et Maupassant souligne qu'elle est très différente de celle des amateurs et des spéculateurs comme de celle des autres littérateurs. Elle ne ressemble en rien, par exemple, à celle de Maupassant lui-même qui se vantait d'écrire assis dans un traîneau hollandais, devant un Bouddha doré, au milieu d'un bric-à-brac de « souteneur caraïbe ». Elle a peu de traits communs avec celle des Goncourt, plus scientifiquement établie¹¹; elle est très supérieure à l'esthétique du fameux salon Charpentier. Car Mme Charpentier n'avait pas, quoi qu'on ait dit, un « grand goût ». Elle a chagriné Renoir, son portraitiste, en ne lui donnant à décorer que « la surface de deux étroits panneaux en hauteur dans la cage de l'escalier » (Vollard), car ses salons étaient remplis de japonaiseries et d'œuvres contestables; on le voit bien par l'invitation à ses vendredis gravée par Jean-
niot et reproduite ici pour la première fois¹² (fig. 8). Zola, qui a fréquenté le salon Charpentier à partir de 1879, n'a donc pu, malgré sa très vive admiration pour la maîtresse de maison, s'inspirer de son « goût ».

*
**

Après plusieurs déménagements, Zola s'est installé en 1889 dans un grand appartement rue de Bruxelles, et c'est là qu'il mourra en 1902. Or, on n'a jamais



FIG. 6. — CÉZANNE. — Zola dictant. Coll. part.

remarqué que Dornac, photographe de *Nos contemporains chez eux* (vers 1890), avait donné du cabinet de travail de Zola, rue de Bruxelles, une vue très particulière dans son premier état. C'était une *chambre aux paons* (fig. 6) inspirée de celle de Whistler¹³, décorée sur les murs de panneaux chatoyants avec des représentations de paons aux ailes déployées, décor *artiste* et *moderne* très étudié, unique en France. Zola y travaillait sur une grande table Louis XIII qui sera vendue 32.000 francs en 1898.

Le cabinet de travail de la rue de Bruxelles était celui dont parlent les derniers visiteurs, et que nous restitue Armand Lanoux (*Bonjour Monsieur Zola*, p. 317) : « le dernier appartement de Zola, celui qu'on a le plus visité et décrit, et dont tous ont souligné le caractère bourgeois forcené, la monstruosité des accouplements d'époques, dont on a voulu faire une manière de portrait matérialisé de l'écrivain, c'est elle (sa femme) qui le régent. Une table Louis XIII écrase le cabinet d'une somptuosité suspecte, table de parade pour le romancier... S'accumulent les objets religieux..., étrange rassemblement chez cet athée en raison de curiosités suspectes,

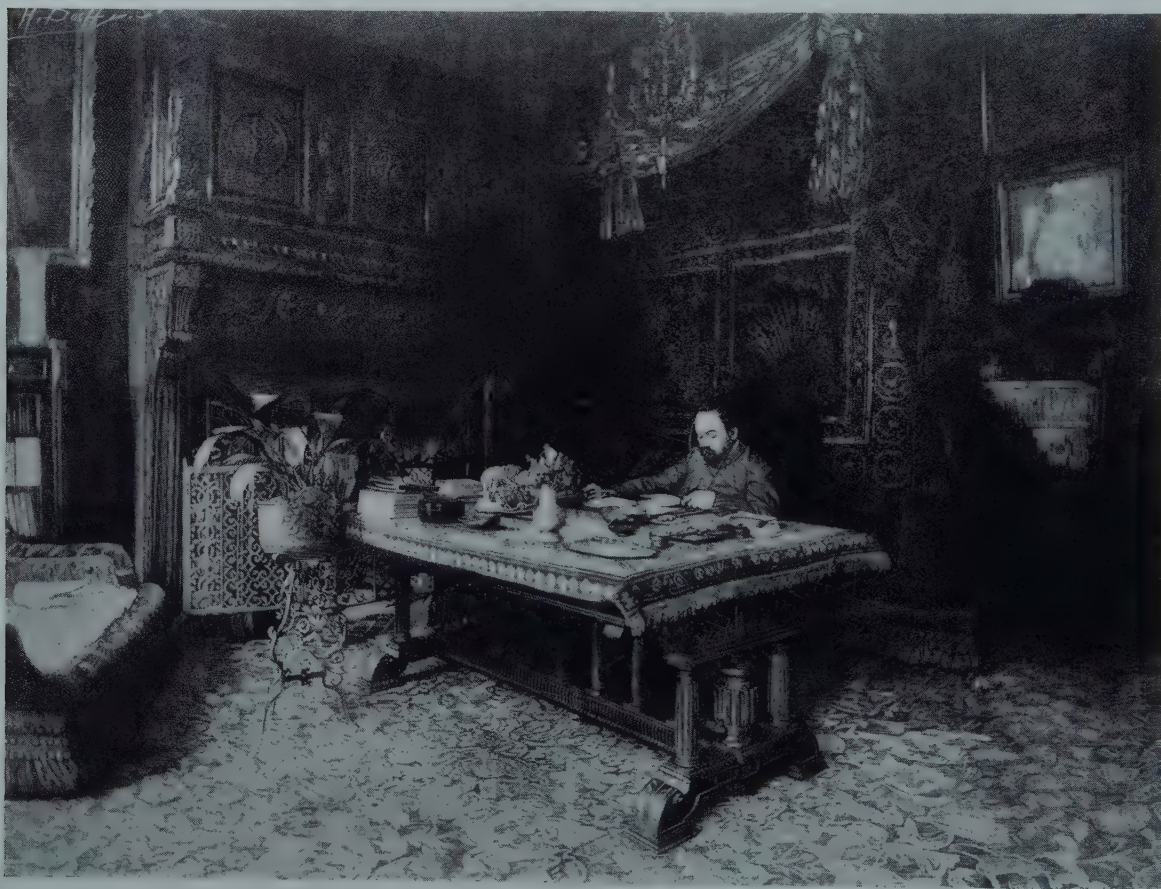


FIG. 7. — Le cabinet de travail de Zola, rue de Bruxelles, sous la forme de la « chambre aux paons » du Whistler, d'après la phot. Dornac.

qui côtoient les cassolettes où brûle du papier d'Arménie, les vestiges antiques ou pseudo, les armures et les tentures médiévales » (fig. 8).

Mais ce qui était écrasant rue de Bruxelles c'était, en réalité, moins la qualité des œuvres que l'accumulation à côté du coin décoré sous la forme de la Chambre aux paons; le cabinet de travail, en longueur, avait, aux murs, des panneaux italiens primitifs achetés 4.000 francs; sur la grande table, une étonnante disposition d'objets pieux et de bibelots religieux anciens venus d'églises, déconcertait, en effet, les visiteurs.

Dans cette installation, tout n'était pas affreux. Alfred Bruneau qui avait bien connu Zola, disait que ses meubles anciens venaient de chez les meilleurs marchands : le romancier aimait les meubles hollandais en bois clair qui sont devenus ensuite à la mode. A sa vente (fig. 11), on voit des faïences et porcelaines de Chine, du Japon, de Delft, d'Italie, de Provence, des objets d'art d'Extrême-Orient des ventes Goncourt et la Moskowa, des braseros, des instruments de musique, des armes, des poupées, des vitraux, des bois sculptés, des sarcophages antiques dans lesquels il mettait des plantes vertes, mais qui seront achetés par le Louvre (Louvre, *Inscr. rom., monuments funéraires*, n^{os} 260, 463, 464). La vente a duré cinq jours (9-13 mars 1903); on avait dérangé de grands experts, Mannheim pour les objets d'art, Durand-Ruel pour les tableaux, Duret pour les livres. Zola aimait acheter; il disait à Alexis que cela coûterait trop cher si l'on voulait un luxe tout moderne, et c'est pourquoi il achetait des antiquités; il « courait les marchands » tous les après-midis et allait pousser les objets à la Salle des Ventes¹⁴.

Retenons d'ailleurs l'esthétique de Médan, « la séduction des formes et des couleurs »; nous la retrouvons dans bien des pages de Zola, par exemple dans la description de l'appartement de *Nana* à laquelle le romancier reproche de ne pas avoir l'idée de faire miroiter sur un fond rouge, des ivoires ou briller un objet d'or¹⁵. C'est toujours celle de la rue de Bruxelles : « un grouillement fabuleux de formes et de couleurs », une madone de bois noirci dans une niche « de soieries jaunes et bleues » sous « une dalmatique en soie brochée de couleurs étranges ». Le cabinet était « une harmonie en vieil or » (cf. Jules Huret, *Une heure chez E. Zola*, dans la *Revue illustrée*, 15 mai 1902).

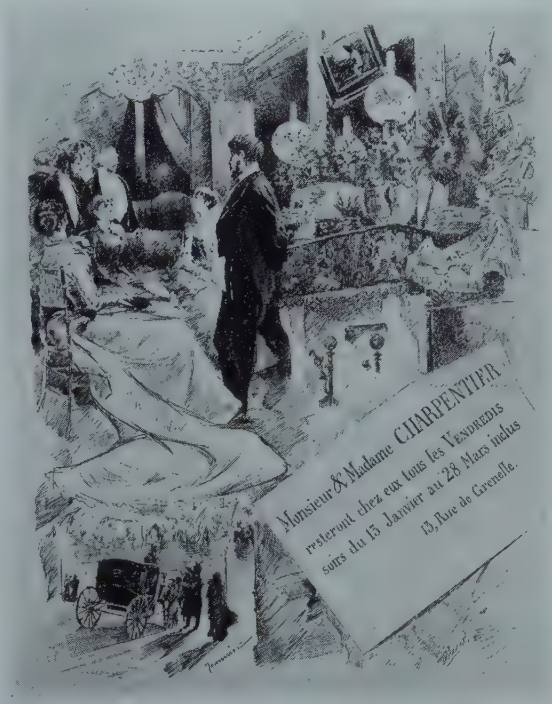


FIG. 8. — Le salon de Madame Charpentier, invitation à une réception chez les Charpentier. Vers 1880.

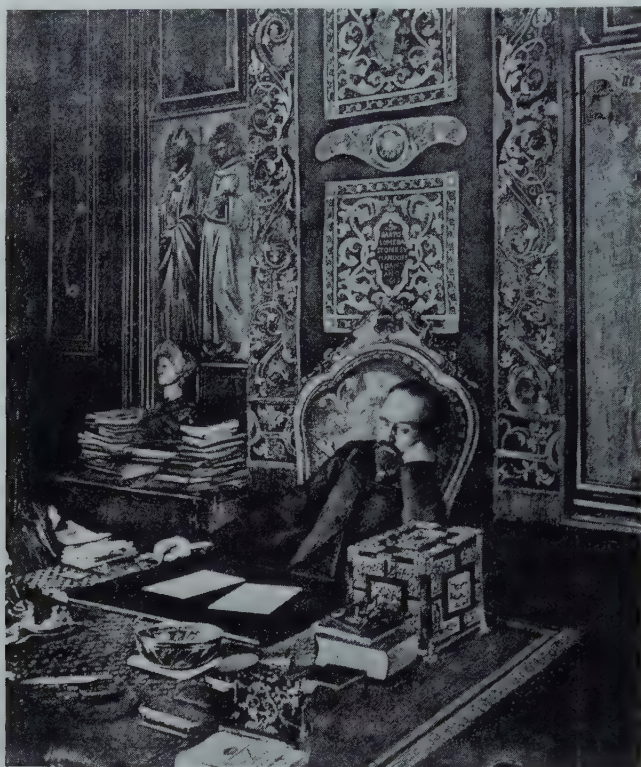


FIG. 9. — Zola dans un coin de son cabinet de travail, rue de Bruxelles. Vers 1895.

Zola et elle emmenaient leur fils et leur fille dans les musées de Paris, le Louvre mais aussi Cluny qu'il aimait visiter. Carnavalet, Guimet (jamais le musée de l'Armée). D'autre part, on ne doit pas lui attribuer un goût exclusivement personnel pour les objets d'église, les calices, les boîtes, les cabinets espagnols, et il semble bien plutôt que ceux-ci aient été achetés par sa femme, au cours des nombreux voyages faits par elle en Italie à partir de 1894. On doit remarquer aussi que les treize tableaux de Cézanne que nous voyons dans la vente après décès du romancier ne semblent pas avoir été accrochés aux murs, ce qui confirme que l'appartement de la rue de Bruxelles et spécialement le cabinet de travail montrent l'esthétique de la femme de Zola et non celle du Maître, car on sait le peu de sympathie montrée par sa femme au grand peintre d'Aix.¹⁸

Mais, en réalité, d'ailleurs, Zola n'a pas travaillé longtemps dans le cadre immuable et bien rangé de la rue de Bruxelles où il s'est fait photographe, et où il recevait les jeunes gens¹⁶. On sait qu'il vivait et travaillait surtout chez Jeanne Roserot à qui il avait offert les œuvres admirées par les esthètes les plus *avancés* d'alors, notamment une photographie du *Printemps* de Botticelli (fig. 12)¹⁷ et des gravures (faute de peintures) de Fragonard et de Greuze. Chez elle, les pièces étaient meublées simplement, mais avec, aux murs, des tentures de teintes soigneusement choisies et différentes pour chacune : la chambre de Jeanne Roserot était tapissée en jaune « d'une soierie pareille à celle des petits appartements de Marie-Antoinette », la chambre de Jacques Zola en rouge. Le dimanche,

SUMMARY: *Zola's Study.*

In his examination of Zola's various successive studios, M. Adhémar endeavours to show how much importance the great novelist attached to the surroundings in which he worked, and how, for the pleasure of his eyes, he had chosen an *artistic* setting as refined in its kind as that of the Goncourts, and inspired by Whistler. M. Adhémar points out that the study in the rue de Bruxelles, whose ugliness has been emphasized, is to be attributed to Zola's wife's taste, since the novelist himself had offered his mistress quite a different setting, with a photo on the wall of Botticelli's "Spring," the favourite work of aesthetes of that time. M. Adhémar publishes a part of a ms. catalogue of Zola's sale, together with the sales invoice showing a greater number of Cézanne's pictures than was supposed, and mentioning the purchasers.

GRAVURES, DESSINS, TABLEAUX MODERNES APPARTENANT A ZOLA

d'après le bordereau inédit de sa vente après décès conservé aux Archives de la Seine.
(Complété entre crochets par les indications tirées du catalogue imprimé, moins complet
mais plus précis, de la même vente, texte déjà connu mais peu utilisé).

Le document qui figurait à l'exposition Zola de la Bibliothèque Nationale (1952) a été, alors, lu par M. J. de Morgion qui en a signalé brièvement l'intérêt dans *le Méridional* du 27 août 1953. La confrontation des deux textes montre que Zola possédait des aquarelles de Jongkind et de Delacroix, des gravures de Fantin et de Guérard, quelques estampes japonaises, des toiles de Guillemet, Pissarro, Monet, Ibels, Behar, Guyparo, Debat-Ponsan, de Guys, et surtout treize tableaux de Cézanne c'est-à-dire cinq de plus qu'on ne le disait jusqu'ici : M. Pellerin avait acheté *l'Estante* (124^{bis}), *la nature morte au poêle* (126^{bis}), *les Néréides* (128^{bis}), *la pendule noire* (131), *l'autoportrait* (132), *l'Enlèvement* (133), ainsi qu'un tableau non décrit (124), et qu'un « portrait de femme » (129); Vollard avait acquis ce qu'on ignorait, deux tableaux, dont un paysage (133^{bis}, 135), Durand-Ruel *le Coin d'atelier* (127), Hessel *la lecture d'Alexis chez Zola* (130) et Orosdi, qui avait acheté le Monet, avait fait aussi

l'acquisition d'un paysage de Cézanne (134) qui n'est pas porté sur le catalogue imprimé. Le Cézanne daté de 1864 (n° 22 du cat. Venturi, et n° 129 de la vente Zola) qui a appartenu ensuite à Vollard, et est entré par échange dans la collection d'un grand amateur parisien, ne serait-ce pas un portrait de Mme Emile Zola, dont on connaît les traits, au plus tard vers 1870, grâce à une photographie de Godet (fig. 14)?

- 110. *Tableau*, Guys [105. *Femme dans un intérieur*], 50 frs, à M. Bernheim.
- 111. *Autre* [104. *Loge de théâtre*], 30 frs, à M. Hessel.
- 112. *Aquarelle*, Delacroix [103. *Types de zouaves*], 70 frs, à M. Orosdi.
- 113. *Impression en couleurs* [100. *Estampe japonaise, Jeux d'enfants*], 20 frs, à M. Claire.
- 114. *Six pièces sous verre* [88, 86, 91, 114. *Gravures*], 37 frs, à M. Périgaud.

116. *Paysage* [101. *Gravure japonaise, la Rade*], 50 frs, à M. Brulé.
 117. *Gravure* [87. Fantin-Latour, *Fée des Alpes*], 40 frs, à M. Templaere.
 118. *Eau-forte* [81. *Portrait de Meissonier par Desmoulin*], 15 frs, à M. Claire.
 119. *Gravure* [84. Fantin, *Hommage à Berlioz*], 52 frs, à M. Templaere.
 120. *Gravure* [85. Fantin, *Filles du Rhin*], 53 frs, à M. Templaere.
 121. *Autre* [83. Fantin, *le Venusberg*], 100 frs, id.
 122. *Eau-forte* [91. Guérard, *la locomotive*], 60 frs, à M. Orosdi.
 123. *Autre* [Jasinski d'après Botticelli, *le Printemps*], 82 frs, à M. Hauteccœur.



FIG. 10. — Bureau de Zola, essai de restitution chez son fils.

Phot. E. Mas, 1960.

124. *Triptyque Ibels* [124, 125, 126], 46 frs, à M. Périgaud.
 125. *Tableau*, Gasparo [123. *Plein Midi* par A. Guyparo, 8 juin 1898], 10 frs à Mme Homberg.
 126. *Sous-bois*, Behar [109. Behar, *Dans le parc*], 60 frs, à M. Périgaud.
 127. *Portrait de femme* [130. Emma Richard. *Portrait de femme, Mme Zola*, Rome 1894].
 128. *Aquarelle*, Jongkind [108, *Bords de Seine, dédicace à Zola*, 1872], 410 frs, à M. Bernheim.
 120-121^{bis}. *Deux pièces* [non au cat.], 12 frs, à M. Manassé.
 121-122^{bis}. *Marine*, Guillemet [121. *Temps gris*, 1872], 300 frs, à Guillemet.
 123^{bis}. *Tableau*, Cézanne [non au cat.], 220 frs, à M. Vollard.
 124^{bis}. *Autre* [III, *L'Etaque*, 32 × 46], 1.050 frs, à M. Pellerin.
 126^{bis}. *Nature-morte du Maître* [118. *Nature morte, œuvre de la première jeunesse*, 29 × 40, *le poêle dans l'atelier*], 900 frs, à M. Pellerin.
 127^{bis}. *Coin d'atelier* [112. Cézanne, *Coin d'atelier*, 43 × 80], 2.050 frs, à M. Durand-Ruel.
 128^{bis}. *Autre* [110. *Néréides et Tritons*, signé, 24 × 52], 680 frs, à M. Pellerin.
 129. *Autre* [117. *Portrait de femme* par Cézanne, 1864], 600 frs, à M. Pellerin.
 130. *Autre* [113. *La lecture de Paul Alexis chez Zola*, 54 × 73], 1.050 frs, à M. Hessel.
 131. *Autre* [114. Cézanne, *Nature-morte au coquillage*, la pendule noire], 3.000 frs, à M. Pellerin.
 132. *Portrait*, Cézanne [116. Cézanne, *auto-portrait*], 3.000 frs, à M. Pellerin.
 133. *Tableau*, Cézanne [115. *L'enlèvement*, 1867], 4.200 frs, à M. Vollard.
 134. *Paysage* du même [non au cat.], 720 frs, à M. Orosdi.
 135. *Autre* [non au cat.], 105 frs, à M. Vollard.
 136. *Tableau* [122. Guillemet, *la Campagne à Aix*, 1866, *dédicacé à Zola*], 600 frs, à M. Guillemet.



FIG. 11. — La table Louis XIII de Zola mise en vente rue de Bruxelles à la vente par autorité de Justice de 1898.

137. *Autre*, Pissarro [129. *Au bord de la rivière, Pontoise*, 44 × 65], 50 frs, à M. Cassirer.

138. *Autre*, Cl. Monet [127. *Promenade en rivière*, petit bateau à la tente carrée, 55 × 65], 2.850 frs, à M. Orosdi.

139. *Autre*, Pissarro [128. *Le Bocage, Pontoise*, 46 × 56], 920 frs, à M. Cassirer.

140. *Autre*, Debat-Ponsan [119. *Debat-Ponsan, Nec mergitur*, 1898], 950 frs, à M. Guérard.

NOTES

1. Nous voudrions essayer de montrer un jour le décor familial de certains écrivains, et l'influence de ce décor sur leur vision. A un Goncourt, à un Zola, à un Hugo, à un Loti, nous opposerons jusqu'à un certain point un Flaubert, et surtout un Renan. Léautaud,

avec sa verve habituelle, a noté dans son *Journal*, le 26 mars 1898 : « Je ne ressens rien du goût, du besoin peut-être qui portent certains écrivains à s'entourer d'un décor : tableaux, gravures, mobilier, etc. Ces gens me font un peu l'effet de marchands dans un bazar.



FIG. 12. — Photographie encadrée du *Printemps* de Botticelli donnée par Zola à Jeanne Roserot. Phot. E. Mus, 1960.

Par exemple la photographie de la collection *Nos contemporains chez eux*, où on voit Loti dans toute sa turquerie. Il paraît qu'un jour Goncourt demanda à Renan : Pourriez-vous me dire de quelle couleur est le papier de votre chambre à coucher », et que Renan lui avoua n'avoir jamais songé à s'en rendre compte. Je ne suis pas loin de m'en tenir à ce désintéressement. »

1 a. Voir notamment un passage inédit du *Journal des Goncourt* publié par l'Édition Ricatte (1891, 2 avril) : « Un mobilier de parvenu, un mobilier à la grosse richesse italienne, où se dressent des chaises à dossier doré de 7 pieds, où on est réfléchi dans des glaces aux cadres faits de chasubles d'or et d'argent..., mobilier qui a un peu l'air de l'héritage par Zola d'un cardinal vénitien, mais où tout ce décrochez-moi ça cathédraleux fait un drôle d'entour à l'auteur de *l'Assommoir* et de *Nana*. »

Le cabinet de Zola était cité comme modèle de mauvais goût. Willy (*Suzette veut me lâcher*, Ed. Albin Michel, p. 92) pour montrer le goût déplorable avec lequel est meublé un de ses personnages, nous dit qu'il s'agissait d'une « incohérence auprès de laquelle le salon de feu Zola aurait paru arrangé par le goût exquis et sûr d'un Jacques Blanche ».

2. Cf. Hélène et J. ADHÉMAR, « Zola et la peinture », dans *Arts*, 12 déc. 1952.

3. Il faudrait étudier, en contraste, les goûts artistiques encore très rudimentaires du père d'Emile Zola, l'ingénieur François Zola. Dans son petit carnet de 1840, il notait des idées pour le logement de la rue Saint-Joseph où il s'était installé en 1839, et où Emile Zola venait de naître : « magnifique mobilier, secrétaire commode, table de nuit, pendules à bon compte... tableau marine mécanique, 325 frs... ».

4. Intérieur très modeste, semble-t-il. Zola sera davantage satisfait de son installation de quatre pièces rue de Vaugirard : « tout un appartement..., un palais véritable. »

5. Voir *Lettres* de Zola, I, p. 300 et 332. Le 18 avril 1867, Zola signale à Houssaye son adresse rue Moncey; le 17 août 1868, il annonce qu'il est installé 23, rue Truffaut.

6. Ne peut-on voir ici les « étroites pièces ensoleillées, si ouvertes à l'espace, là-bas, jusqu'au Mont Valérien » décrites dans *l'Œuvre* et où la femme, Marcelle, drapée de l'andrinople « pour donner un air artiste ».

7. Plus tard rue de Bruxelles, le portrait par Manet ne figurera pas à la place d'honneur ; il sera placé dans l'escalier, derrière une réduction de la *Vénus de Milo*.

88. P. Alexis, *Zola*, 1882, p. 185. « *L'atelier* » est élevé en novembre 1878. Lepelletier a décrit avec ironie le divan, « la vaisselle ridicule, les cuivres de bazar, les ivoires de pacotille, les oripeaux fanés de carnaval, les bois sculptés vulgaires, les japonaiseries de bazar ». La gravure de Desmoulin a paru dans *Paris illustré* du 21 avril 1888.

9. En 1882 Duret lui a offert un exemplaire de son *Art japonais*.

10. MAUPASSANT, *Les Romanciers naturalistes*, 1883, p. 29. Zola donne à un des personnages de *L'Œuvre*, roman qu'il achèvera en 1886 mais auquel il travaillait en 1883, Sandoz, l'homme de lettres, celui qui lui ressemble le plus, sa conception artistique. Sandoz « n'avait rien du collectionneur, il était tout pour le décor, pour les grands effets d'ensemble et le salon... prenait des tons fanés très doux et très chauds, les ors éteints des dalmatiques réappliquées sur les sièges, les incrustations jaunes des cabinets italiens et des vitrines hollandaises, les teintes fondues des portières orientales, les cent petites notes des ivoires, des faïences, des émaux... » (Ed. Charpentier, p. 436).

11. Zola avait d'ailleurs pu l'étudier, car il avait visité leur collection dès le 14 décembre 1868.

12. Francis Jourdain (*Né en 1876*) souligne aussi la laideur de l'appartement des Charpentier.

13. Sur cette chambre des paons, « seul exemple parfait décoration murale exécutée à notre époque », réalisée par Whistler pour M. Leyland, Prince's gate, 1877, voir E. et J. PENNEL, *Whistler*, trad. fr., 1913, p. 149-150. Zola a pu en entendre parler par Duret, fanatique admirateur de Whistler, et celui-ci a pu lui montrer la brochure du maître décrivant la chambre bleue et or à l'usage des critiques d'art.

14. Son fils nous rapporte qu'il avait à demeure un tapissier pour réparer les meubles, des étoffes, raccrocher les tentures.

15. « Un jour rose se mourait au plafond de la pièce, les tentures rouges, les divans profonds, les meubles de laque, ce fouillis d'étoffes brodées, de bronze et de faïences, dormaient déjà sous une pluie lente de ténèbres, qui noyait les coins, sans un miroitement d'ivoire ni un reflet d'or. »

16. Le docteur TOUDOUZE écrit dès 1896 (*Enquête médico-psychologique...*, p. 249) : « Il y a longtemps que Zola n'y travaille pas, car la table est nette et



FIG. 13. — CÉZANNE. — Portrait de femme ayant appartenu à Mme Zola (coll. part.) ; ici considéré comme portrait présumé de Mme Zola jeune.



FIG. 14. — Photographie de Mme Zola vers 1870.

ordonnée, l'encrier, le porte-plume, le sablier, les petits objets sont dans un ordre immuable. »

17. Nous avons insisté (cat. de l'exposition Zola, 1952, n° 489) sur le goût du romancier pour Botticelli attesté par un page de *Rome*; Botticelli avait été remis à la mode par les préraphaélites (cf. L. ROSENTHAL, *S. Botticelli et sa réputation à l'heure présente*, conférence à la Société d'études italiennes, 1897). Au Pouldu, Gauguin avait dans son atelier une reproduction du *Printemps*. D'ailleurs, en dehors de la reproduction encadrée que Zola avait donnée à Jeanne Roserot et que conserve sa famille, il avait encore une gravure

de Jasinski d'après le tableau, encadrée, et qui est passée à sa vente (voir plus haut).

18. On remarquera d'après le catalogue de la vente de Mme Zola (8 nov. 1925) qu'elle avait gardé un Guillemet, un Berthe Morisot, un Clairin, un Fantin et quelques peintures secondaires, mais pas de Cézanne, sinon une aquarelle (*L'Usine*), faite pour sa table à ouvrage en avril 1869. Denise Leblond-Zola (*E. Zola raconté par sa fille*, 1931, p. 147) constatant qu'on ne voyait pas chez son père de tableaux de Cézanne, pense que « Zola avait peut-être cédé à sa femme qui n'aimait pas cette peinture ».



FIG. 1. — Chut! Cézanne dort! Croquis d'un de ses amis. Aix-en-Provence. Coll. Société Paul Cézanne.

QUELQUES SOUVENIRS SUR PAUL CÉZANNE

PAR UNE DE SES NIÈCES

A mesure qu'elle s'universalise, la renommée de Cézanne l'éloigne dans l'espace et dans le temps. Encore très proche par la date de sa mort (1906), il semble cependant incroyable de trouver des témoins authentiques de sa vie, de son quotidien et dur labeur, de son simple et touchant comportement humain.

Et, pourtant, des membres de sa famille qui ont vécu auprès de lui existent encore. Ils ont peu parlé, point écrit, par excès de discrétion et aussi par un touchant sentiment d'humilité devant le génie.

Deux de ses nièces n'ont jamais quitté Aix et, par leur présence même, ont contribué à maintenir vivant le souvenir de Cézanne. Elles ont habité successivement le Jas de Bouffan, le Mas de Bellevue et divers lieux immortalisés par Cézanne. En circulant avec elles dans les vieilles rues ou dans la campagne aixoise, naturellement elles évoquent de façon précise le souvenir de Cézanne. Il est encore auprès d'elles.

Ces témoignages, indemnes de parti pris, de recherche littéraire ou de querelle d'écoles, sont particulièrement véridiques.

Voici quelques notations de l'une de ses nièces.

CH. FLORY-BLONDEL

Vice-Présidente de la Société Paul Cézanne

PAUL CÉZANNE passe les dernières années de sa vie à Aix-en-Provence. Il n'a pas un caractère très facile, il est peu sociable, timide, méfiant, mais en famille il sait être agréable, sauf s'il parle peinture, alors le ton monte, mais quand il s'aperçoit qu'on l'écoute peu, il redevient plus calme.

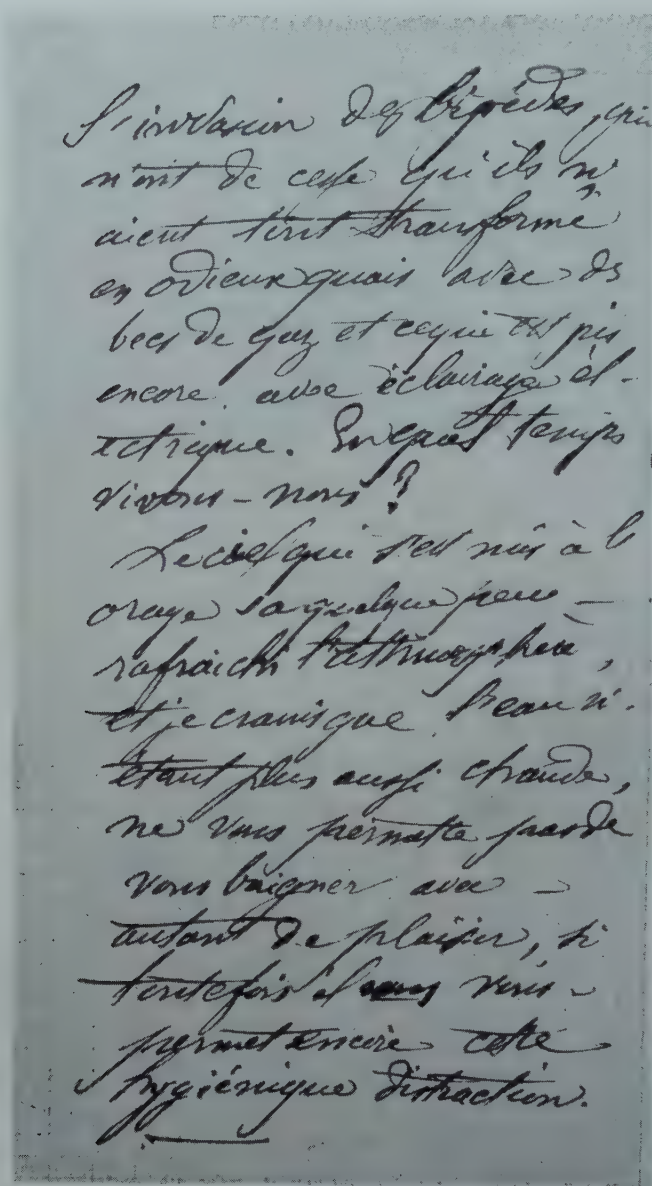


FIG. 2. — Fac-similé d'une lettre de Cézanne à sa nièce, page 2.
Aix-en-Provence. Coll. Société Paul Cézanne.

On parle peu en général de la femme du peintre, elle n'est pourtant pas sans qualités, elle a une égalité d'humeur, et une patience à toute épreuve. Quand Cézanne ne dort pas, elle lui fait la lecture la nuit, et cela dure, parfois, des heures. Sa belle-mère, qui n'a pas pour elle une tendresse spéciale, reconnaît sa patience; puis elle lui a donné un fils. Dans la famille, on l'appelle « La Reine Hortense ». Bien avant l'achat du Jas de Bouffan, Louis-Auguste Cézanne a loué pour sa famille une maison de campagne route des Alpes, au quartier des Platanes. Paul descend tous les matins en ville par le vieux chemin romain — et, pour que la route paraisse moins longue, il joue de la flûte — en se rendant au collège Bourbon (l'actuel lycée Mignet); le soir il remonte avec son père aux Platanes.

Paul et sa sœur Marie, tout enfants, allaient ensemble apprendre à lire chez Tata Rébory; puis pour Paul, c'est l'Ecole Saint-Joseph et ensuite le collège Bourbon dont il est un des bons élèves.

Après la mort du vieux père Cézanne, Paul abandonne un peu son atelier du Jas de Bouffan pour peindre dans le grand salon du rez-de-chaussée; là règne un

désordre incomparable : fleurs, fruits, nappes blanches, sur la cheminée trois crânes, un Christ d'ivoire sur croix d'ébène — le Christ de grand-mère, il existe encore. C'est dans ce salon qu'il peindra son *Mardi-Gras* (Arlequin et Pierrot); son fils Paul posera pour l'Arlequin.

En 1896, le 4 juin, il assiste à Marseille chez les Religieuses de Sion à la Pre-

mière Communion de sa nièce et filleule Paule Conil¹. Il est très ému pendant cette cérémonie, car il est profondément croyant. Personne dans l'assistance ne se doute que ce précoce vieillard, presque complètement chauve, porte un nom qui dans quelques années sera connu du monde entier.

Sa sœur Marie, très dévote, avait sur lui une heureuse influence religieuse. Le père Cézanne avait coutume de dire : « Paul se laissera manger par la peinture, Marie par les Jésuites » ; il n'en fut rien, Marie très avisée donnait il est vrai pour les bonnes œuvres, mais elle savait aussi préserver son avoir. Quant à Paul!...

Les dernières années de sa vie, Paul Cézanne peint sans se lasser. Dans son pavillon des Lauves, ce sont les *Grandes Baigneuses*. Puis il va aussi au motif à Château-Noir pour peindre et repeindre cette *Sainte Victoire* qui le hante depuis son enfance ; il la peint sous différents aspects, mais elle est toujours lumineuse sur ses toiles, comme dans la nature. Et ce sont, après le travail, les repas chez Rosa Berne, au Tholonet. Ce n'est pas même une auberge de village mais une simple épicerie, et Rosa sait faire la cuisine qui convient à M. Cézanne. C'est toujours de la charcuterie de village, une omelette aux truffes ou aux champignons, et le fameux canard aux olives et aux carottes, les fruits de saison, le tout arrosé d'un bon petit vin blanc des coteaux de Sainte-Victoire.

En 1902 ou 1903, ses nièces ont un grand désir de voir sur le cours Mirabeau la revue du 14 juillet. Mais en 1900 les jeunes filles ne sortent pas seules pour assister à une revue militaire ; alors on demande à l'oncle Paul s'il accepterait de servir de guide aux quatre jeunes filles ; elles ont cette année-là entre treize et dix-huit ans, et sont, ma foi, très charmantes. Cézanne accepte, elles marchent fières, deux de chaque côté du Maître. Pendant le défilé des troupes, il s'arrête et dit : « Quel joli cadre vous faites au vieux tableau que je suis. »

Tous les dimanches il montait à la grand'messe à Saint-Sauveur. Sa place est toujours la même à l'extrémité du banc des fabriciens à gauche. Il suivait dans son livre les prières de la messe, et le jeu des grandes orgues le transportait dans un

1. L'auteur nous a communiqué la lettre suivante adressée à sa sœur par son oncle Cézanne et dont nous reproduisons en fac-similé un passage, figure 2.

AIX, 1^{er} septembre 1902.

Ma chère filleule,

J'ai reçu ta bonne lettre du jeudi 28 août. Je te remercie vivement d'avoir pensé à ton vieil oncle, ce souvenir me touche et me rappelle en même temps que je suis encore de ce monde, ce qui aurait pu ne pas être.

Je me souviens parfaitement de l'Establond, et des bords autrefois si pittoresques, du rivage de l'Estaque, malheureusement ce qu'on appelle le progrès, n'est que l'invasion des bipèdes qui n'ont de cesse qu'ils n'aient tout transformé en odieux quais, avec des becs de gaz et, ce qui est pis encore, avec l'éclairage électrique. En quel temps vivons-nous ?

Le ciel qui s'est mis à l'orage a quelque peu rafraîchi l'atmosphère, et je crains que l'eau n'étant plus aussi chaude, ne vous permette pas de vous baigner avec autant de plaisir, si toutefois il vous permet encore cette hygiénique distraction.

Jeudi, je suis allé chez tante Marie, où j'ai resté à dîner le soir, j'y ai rencontré Thérèse Valentin, à qui j'ai communiqué ta lettre, ainsi qu'à ma sœur.

J'ai tout laissé en l'état, la petite Marie a nettoyé mon atelier, qui est terminé, et où je m'installe peu à peu. Je me fais un plaisir de penser que vous voudrez bien l'honorer de votre visite lors de votre retour.

Donne le bonjour à tes sœurs de ma part, ainsi qu'au petit Louis.

Je vous embrasse bien cordialement, votre oncle.

Paul CÉZANNE.



FIG. 3. — CÉZANNE. — Restaurant Mistral à l'Estaque, vers 1877. Aix-en-Provence. Coll. M.C.

autre monde. En sortant de la cathédrale, il donnait toujours à un pauvre qui se tenait à la porte une pièce de cinq francs; celui-ci le remerciait d'un petit sourire. Un jour que ses nièces sortaient de l'église après lui, elles se moquaient de ce pauvre, le comparant à saint Benoît-Labre. Alors le vieil oncle : « Mais vous ne savez pas, c'est Germain Nouveau, professeur, poète, il fut mon condisciple au collège Bourbon. »

Il disait parfois en sortant d'un office à Saint-Sauveur : « Je viens de prendre ma petite tranche de Moyen Age. » Comme nos artistes du Moyen Age, il pouvait bien dire en élevant ses bras vers le ciel : « Seigneur, je vous offre ces mains qui ont bien œuvré. »

On lui demandait un jour s'il croyait à Dieu. La réponse fut prompte : « Si je ne croyais pas à Dieu, je ne pourrais pas peindre. »

M. C.

SUMMARY : *Some reminiscences about Paul Cézanne.*

Thanks to the first-hand accounts given by several members of Cézanne's family who had lived beside the great painter, we gain an insight in to his personal life: his rather bad temper, his childhood, his wife, his sister, his nieces, his favourite spots for painting, his deep religious convictions.

REPRODUCTIONS AND BOOKS IN CEZANNE'S STUDIO

BY THEODORE REFF

WITH the publication of important Cézanne material during the last decade, particularly his sketchbooks containing numerous drawings after works of art, it has become apparent that the past was of an even greater significance in the development of his art than had previously been supposed¹. In the study of its influence, the primary emphasis has naturally fallen on the objects he saw and copied in the Louvre and the museum of casts in the Trocadéro; consequently, the reproductions found in his studio have been discussed merely as sources for specific copies². Considered as a whole, however, they provide valuable evidence of his preferences for certain masters, styles, or themes in older art. More than once in his reported conversations, a book of engravings or a photograph on the wall, often no more than a weak reflection of the original, is described as an object of the old artist's prolonged study and intense enthusiasm³. Yet apart from a preliminary check list published twenty-five years ago, there has been no detailed description of the contents of his studio as it appears today⁴.

Concerned exclusively with a place he occupied only in the last years of his life, such an inventory is necessarily far from complete as a record of the works that Cézanne might have known in reproduction during his long career⁵. Moreover, some of the popular prints

and almost all the books found there at the time of his death were evidently removed by members of his family, who "rearranged the interior... in such a way, neighbors report, that absolutely nothing worth over fifty centimes was left⁶." In their souvenirs, the young artists and writers who had visited him refer to several items which are no longer preserved; their information is as follows.

- 1 Bernard mentions reproductions of Couture's *Romans of the Decadence* and several Daumier and Forain drawings, as well as some illustrated books—Charles Blanc's *Histoire des peintres de toutes les écoles* (*Ecole espagnole* and *Ecole flamande*), Tortebat's *Traité d'anatomie*, and some volumes of *Le Magasin pittoresque*⁷.
- 2 Rivière and Schnerb mention only a reproduction of Poussin's *Et in Arcadia Ego*⁸.
- 3 Vollard mentions reproductions of the same Poussin, Signorelli's *The Living Carrying the Dead*, Puget's *Cupid* (a cast), Rubens' *Apotheosis of Henry IV*, Prudhon's *Psyche*, and Courbet's *Funeral at Ornans*, as well as those already listed by Bernard; in addition to *Le Magasin pittoresque*, he cites a few old fashion magazines⁹.
- 4 Gasquet mentions reproductions of the naiads from Rubens' *Debarkation of Marie de' Medici*, David's *Sabine Women*, and Delacroix's *Death of Sardanapalus*, as

- well as those already listed by Bernard; and he cites the same illustrated books¹⁰.
- 5 Denis mentions reproductions of Delacroix's *Hunter* and Daumier's *Amateur*, as well as those of Poussin and Forain already listed by Bernard and Vollard¹¹.
- 6 Jourdain mentions a lithograph by Daumier and a volume of reproductions, *Le Nu au Louvre*¹².

The differences among these accounts may reflect a selection unconsciously dictated by each author's taste, but more probably they result from changes in the prints and photographs that Cézanne chose to display; according to Gasquet, such changes occurred frequently¹³. It is rather their large area of agreement that is suspect, for Vollard and Gasquet may well have copied Bernard's article, as they did on many other occasions¹⁴. At any event, we learn of several reproductions that are no longer preserved, including prints by Daumier and Forain clipped from newspapers, and such unexpected items as the Salon pictures of David and Couture, whose pedantic, insincere classicism was utterly opposed to Cézanne's. As symbols of success and official acclaim, however, they may have intrigued the solitary artist who used to speak of "entering the Salon of Bouguereau"¹⁵.

Much more informative are the reproductions now displayed in the studio or contained in portfolios. In presenting this material, references are given wherever possible to illustrations of the originals, which appear in a roughly chronological order.

- 1 Signorelli, *The Living Carrying the Dead*; photograph¹⁶.
- 2 Signorelli, *The Living Carrying the Dead*; lithograph.
- 3 Signorelli, *Two Nude Men*; photograph¹⁷.
- 4 Michelangelo, *Bound Captive*; photograph¹⁸.
- 5 Rubens, *Apotheosis of Henry IV*; photograph¹⁹.
- 6 Poussin, *Et in Arcadia Ego*; photograph²⁰.
- 7 N. Bertin, *Aristides Receiving a Crown*; engraving by Devillier (fig. 1).
- 8 N. Bertin, *The Tomb of Atticus*; engraving.
- 9 Le Brun, *Group of Female Nudes: study for Esther Before Ahasuerus*; facsimile²¹.
- 10 Puget, *Milo of Croton*; photograph²².
- 11 Bouchardon, *Academic Nude*; engraving by J. Aubert²³.
- 12 Watteau, *Female Nude*; facsimile²⁴.
- 13 Boucher, *Diana at the Bath*; photograph²⁵.
- 14 Boucher, *The Mill at Charenton*; lithograph by Monroq²⁶.
- 15 Oudry, *Wolf Hunt*; original engraving²⁷.
- 16 Carle Vernet, *Arabian Horse Outfitted*; lithograph by Dulpech²⁸.
- 17 Carle Vernet, *Arabian Horse Outfitted*; lithograph by Dulpech.
- 18 Carle Vernet, *Mameluck at Rest*; lithograph²⁹.
- 19 Chaudet, *Illustration for "Britannicus", Act IV, Scene III*; engraving by Duval³⁰.
- 20 Ingres, *Portrait of Granet*; photograph³¹.
- 21 Delacroix, *The Barque of Dante*; lithograph by C. Nanteuil³².
- 22 Delacroix, *Arabian "Fantasia"*; etching by E. Le Guay³³.
- 23 Delacroix, *The Prisoner of Chillon*; lithograph by Mouilleron³⁴.
- 24 Delacroix, *The Ambush*; zinc engraving³⁵.
- 25 Delacroix, *The Expulsion of Heliodorus from the Temple*; etching by L. Flameng³⁶.
- 26 Delacroix, *St Sebastian*; lithograph by E. Le Roux³⁷.
- 27 Delacroix, *Young Tiger Playing with its Mother*; original lithograph³⁸.
- 28 Delacroix, *Lion Slaughtering a Horse*; original lithograph³⁹.
- 29 P. Le Ray, *Mazeppa*; lithograph from *L'Artiste*.
- 30 Eugène Lambert, *The Remains*; engraving by F. Méaulle.
- 31 Barye, *Study of a Tiger*; original lithograph⁴⁰.
- 32 Millet, *The Church of Gréville*; photograph⁴¹.
- 33 Diaz, *Fairy with Jewels*; lithograph by C. Nanteuil⁴².
- 34 Diaz, *Gardens of Love*; lithograph⁴³.
- 35 Courbet, *Bathing Women*; photograph⁴⁴.
- 36 Courbet, *The Quarry: Deer Hunt in the Jura*; lithograph⁴⁵.



FIG. 1.—NICOLAS BERTIN.—*Aristides Receiving a Crown*; engraved by Devillier. Phot. of the author.

37 Marc Michel d'Aix, *View of "Les Infernès" at Le Tholonet near Aix*; lithograph.

38 Fashion plates from *La Mode illustrée*, *Le Salon de la mode*, and the *Journal des demoiselles*, all of the 1860's⁴⁶.

39 An unidentified portrait of a lady; photograph.

40 An unidentified sculpture of a cupid; photograph.

There are also two plaster casts, familiar to us from his drawings and paintings: a *Flayed Man* formerly attributed to Michelangelo, and a *Cupid* formerly attributed to Puget but probably by du Quesnoy⁴⁷.

It is a motley accumulation; uneven in quality; both provincial and sophisticated in taste; remarkably varied in its range of styles and subjects; in short, a faithful image of Cézanne. What other artist of his time would

have placed side by side reproductions of Delacroix and Nicolas Bertin, Signorelli and Marc Michel d'Aix⁴⁸? Responsive to the more intimate or expressive aspects of a work, perhaps its theme or some detail of form, he is undoctinaire even in his choice of old masters: Rubens and Poussin, Ingres and Delacroix symbols of historically opposed styles, all appear here, though not in equal proportions⁴⁹. Thus, despite his well-known disapproval of Ingres, whom he considered lacking in temperament, he could admire the early *Portrait of Granet*—a painting he surely studied in the Museum of Aix—for its synthesis of realistic detail and abstract form. And without accepting the conventional, unimaginative compositions based on them, he could learn much from the masterful life drawings of Le Brun and Bouchardon⁵⁰.



FIG. 2.—PAUL CÉZANNE.—*Mount St. Victoire*; Paris, Collection Pellerin. Phot. Bulloz.

There is nevertheless a dominant taste in these reproductions, one more familiar to us from his letters and reported conversations and from his copies in the museums: he is drawn above all to the dramatic, intensely charged, colorful art of Romanticism and the Baroque⁵¹. Himself a painter of small sober still lifes, often of a touching simplicity, he turned in older art to the great scenes of violent action or pathos imagined by Rubens and Delacroix, not only as examples of a coloristic, painterly style, as is sometimes maintained, but as images of a compelling power and grandeur⁵². Prints by or after Delacroix, the object of his lifelong admiration, comprise easily the largest group; but the minor Romantics—Vernet, Diaz, and Barye—are also included; and if Rubens and Puget are represented by relatively few works, they served nevertheless as models for a large proportion of his copies. We recall his enthusiasm for Baudelaire's poem "*Les Phares*," celebrating the melancholy or passionate art of Rubens

and Puget, Michelangelo and Delacroix, and his interest in the poet's essays on Romantic art⁵³.

The few Renaissance works—Michelangelo's *Bound Captive*, Signorelli's *The Living Carrying the Dead*, which also appear in his copies and as bathers in his compositions—reflect a similar taste for powerful, expressive postures, still classical in articulation but dominated by a more intense feeling⁵⁴. They may be significant too as images of suffering and death in which the tormented artist found a mood congenial to his own. Most of the reproductions after Delacroix's works, whether religious, literary, or exotic in subject, also depict these themes; among them, *The Barque of Dante*, *St. Sebastian*, *The Prisoner of Chillon*, and *Lion Slaughtering a Horse*⁵⁵. Perhaps even the Michelangelesque cast of a flayed man, his body twisted into a knot of suffering, should be understood in this sense; chosen from thousands of casts available commercially, it so fascinated Cézanne that he continu-

ed to paint and draw it to the end of his life ⁵⁶.

But these tragic figures, however interesting in relation to Cézanne's personality, correspond only to marginal or hidden aspects of his mature art, whose affinities are perhaps better defined, in the reproductions he owned, by the naturalistic landscapes of Courbet and Millet, on the one hand, and the classical compositions of Poussin and Bertin, on the other. Although less numerous than the scenes of action and pathos, they represent equally essential sources of inspiration. In fact, one of his early bathers is based on Courbet's *Bathing Women*, of which he owned a photograph ⁵⁷; and the design of Bertin's *Aristides Receiving a Crown* (fig. 1), though traditional in its opposition of foreground tree and distant mountain, is strikingly similar to the design of such later landscapes as the *Mount St. Victoire* reproduced here (fig. 2), which it may indirectly have inspired ⁵⁸.

It should be noted, finally, that several prints and photographs are of pictures that Cézanne also copied in the Louvre, including *Et in Arcadia Ego*, *The Apotheosis of Henry IV*, and *The Barque of Dante* ⁵⁹. If the painted copy after Delacroix was based on the original, the numerous drawings of Rubens' *Apotheosis* might well have been made from the photograph. This is also true of certain very detailed drawings of Rubens' *Debarcation of Marie de' Medici*, of which he reportedly owned a photograph ⁶⁰.

Far less valuable are the books preserved in Cézanne's studio—obviously only a fraction of what it once contained ⁶¹. Acquainted throughout his life with novelists, poets and critics, among them Zola and the Médan naturalists, Gasquet and the poets of Provence, he was often sent copies of recently published works; as early as 1880 he comments to Zola on, "la collection littéraire que tu m'as faite ⁶²." Elsewhere in his letters and reported conversations are numerous references to the French and Latin classics and to the literature of his own century ⁶³. Like some of the popular prints, they were evidently removed after his death, for there exists now only a miscellaneous collection, including some family art journals of the 1860's and a few of the prize volumes he received at the Collège Bourbon. In listing them, the books on art

are given first, the remainder in alphabetical order.

- 1 *L'Art pour tous*, No. 21, November 15, 1861.
- 2 *Le Musée des familles*, vols. 32 and 33, 1864-1866 ⁶⁴.
- 3 *Tableaux modernes... objets d'art*, sale catalogue, Hôtel Drouot, June 7, 1899.
- 4 Antoine Caillot, *Abrégé des voyages modernes, réduit aux traits les plus curieux*, 2 vols., Paris, 1834 [first published 1820-1821].
- 5 Jules Fouquet, *La Rime riche—épître à Paul Cézanne*, Menton, n.d. [c. 1900] ⁶⁵.
- 6 Abbé Antoine Pluche, *Beautés du spectacle de la nature, ou Entretiens sur l'histoire naturelle*, revised edition by L. F. Jéhan, Tours, 1844 [Pluche's work first published 1732-1750].
- 7 Jean-François Marmontel, *Les Incas, ou La Destruction de l'empire du Pérou*, Paris, 1850 [first published 1777].
- 8 Dr. Sancerotte, *Avant d'entrer dans le monde*, Paris, 1847.
- 9 Marie-Ange de T*** [Just-Jean Etienne Roy], *Euphrasie, ou L'Enfant abandonné*, Tours, 1874 [first published 1869].

Although only the novel *Euphrasie* (inscribed "Cézanne 1882" in the front cover) was purchased in his maturity, several other books contain interesting details. Those of Caillot and Sancerotte were awarded to the young scholar in 1854 for excellence in Latin and Greek—early signs of his lifelong enthusiasm for classical literature ⁶⁶. *Les Incas*, an early Romantic novel about the Spanish conquest, is inscribed with his mother's maiden name ("H. Aubert, 1850") and may have been a gift from her. In the back cover are Cézanne's childish signature, the names reversed and run together, and an equally immature drawing presumed to represent his parents: the bust of a scowling, heavily shaded man, and two delicate female figures, one of them simply a floating smiling face ⁶⁷. If not necessarily the earliest drawing extant—some pages of a sketchbook now also exhibited in the studio are similar in style—it is the first graphic expression of those conflicting family allegiances which were to dominate the artist's mature life ⁶⁸.

T. R.

RÉSUMÉ : *Les reproductions et les livres qui existaient dans l'atelier de Cézanne.*

Malgré son intérêt considérable pour l'étude des rapports de Cézanne avec l'art ancien, une liste complète des reproductions et des livres que celui-ci possédait dans son atelier, n'a jamais été publiée. Dans l'inventaire présenté ici, on voit que ce sont les œuvres de l'époque baroque et surtout de l'époque romantique qui dominent, celles de Delacroix constituant la plus grande partie. Ceci confirme l'opinion, déjà acquise d'après les sources littéraires et l'étude de son développement stylistique, de la grande importance de l'art romantique dans la formation et l'évolution de l'art du maître.

Cependant, les œuvres naturalistes et classiques présentes aussi dans cet inventaire, ne doivent pas être ignorées, car elles correspondent aux autres aspects de cette synthèse complexe et ambitieuse qui fut le but constant de Cézanne et l'accomplissement de son œuvre.

NOTES

1. Paul CÉZANNE, *Carnets de dessins*, ed. John Rewald, 2 vols., Paris, 1951; *idem*, *Sketch-Book*, éd. Carl Schniewind, 2 vols., New York, 1951; *Facsimile d'un carnet de Paul Cézanne*, éd. Quatre Chemins Editart, Paris, 1955; Adrien CHAPPUIS, *Dessins de Cézanne*, Lausanne, 1957; and Alfred NEUMEYER, *Cézanne Drawings*, New York, 1958.
2. Besides the works cited above (introductions and notes), see Gertrude BERTHOLD, *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart, 1958; and my review of this book in the *Art Bulletin*, XLII, 1960, pp. 145-149. The most comprehensive general discussion of Cézanne and tradition is in Kurt BADT, *Die Kunst Cézannes*, Munich, 1956, Chap. V.
3. See below, notes 7 through 12.
4. John REWALD, "Cézanne au Louvre," *L'Amour de l'art*, XVI, 1935, p. 288. An exhibition of "Reproductions et livres de Cézanne" was held at the Galerie Magne, Paris, in May 1939; cited in Henri PERRUCHOT, *La Vie de Cézanne*, Paris, 1956, p. 419.
5. The history of the Pavillon des Lauves, now the Atelier de Cézanne, in Aix-en-Provence, is briefly this: built to the artist's specifications in 1902 and occupied until his death in 1906; closed until its purchase around 1925 by Marcel Provence, who restored the interior with the help of Cézanne's house-keeper; acquired in 1954 with American funds and presented to the University of Aix-Marseille; today a museum and reference library on Cézanne. See PERRUCHOT, *op. cit.*, pp. 386, 420; and Erle LORAN [Johnson], "Cézanne's Country," *The Arts* XVI, 1930, pp. 535-541, including photographs of the interior with reproductions on the wall. The caption of a photograph published later by Loran—*Cézanne's Composition*. Berkeley, 1943, p. 13—refers incorrectly to a print by Mantegna.
6. LORAN, "Cézanne's Country," p. 536.
7. Emile BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris [1925], pp. 29, 49-51; first published in the *Mercur de France*, sér. mod., LXIX, 1907, pp. 385-404, 606-627.
8. H. P. RIVIÈRE and J. F. SCHNERB, "L'Atelier de Cézanne," *La Grande Revue*, XLVI, 1907, pp. 811-817.
9. Ambroise VOLLARD, *Paul Cézanne*, Eng. trans., New York, 1923, pp. 99, 122, 133; first published 1914.
10. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1926, pp. 74, 107-109; first published 1921.
11. Maurice DENIS, *Journal*, 3 vols., Paris, 1957f., II, p. 30, describing a visit to Aix in 1906.
12. Francis JOURDAIN, "A propos d'un peintre difficile : Cézanne," *Arts de France*, No. 5, 1946, pp. 3-12, describing a visit to Cézanne's studio c. 1904. The book he mentions is presumably Armand SILVESTRE, *Le Nu au Louvre*, Paris, 1891, illustrated with photographs of well-known paintings and sculptures, some of which Cézanne had copied in the Louvre.
13. GASQUET, *op. cit.*, p. 74. It should be noted too that Vollard's list includes reproductions he had seen in Cézanne's Paris studio during the painting of his portrait in 1899.
14. I have discussed this in detail in "Cézanne and Poussin," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960 (in press).
15. Gustave GEFFROY, *Claude Monet*, Paris, 1922, p. 197, recalling conversations with Cézanne during the painting of his portrait in 1895.
16. Bernard BERENSON, "Les Dessins de Signorelli," *Gazette des Beaux-Arts*, 6, VII, 1932, pp. 173-210, No. 2509-H-2.
17. *Ibid.*, No. 209-H-7.
18. Adolfo VENTURI, *Michelangelo*, Rome, n.d., pl. CLXXVI.
19. Adolf ROSENBERG, *P. P. Rubens*, Stuttgart, 1906, p. 244.
20. Otto GRAUTOFF, *Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben*, 2 vols., Munich, 1914, No. 74.
21. Jean GUIFFREY and Pierre MARCEL, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, Paris, 1908ff., VIII, No. 6136.
22. Marcel BRION, *Pierre Puget*, Paris, 1930, pl. XXIV.
23. GUIFFREY and MARCEL, *op. cit.*, II, No. 833.
24. K. T. PARKER and J. MATHEY, *Antoine Watteau, Catalogue complet de son œuvre dessinée*, 2 vols., Paris, 1957, I, No. 522.
25. Haldane MACFALL, *Boucher*, London, 1908, opp. p. 42.
26. *Ibid.*, pl. 122.
27. Jean LOCQUIN, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry*, Paris, 1912, No. 1287.

28. Armand DAYOT, *Carle Vernet*, Paris, 1925, No. 215 (Grande suite de chevaux).
29. *Ibid.*, No. 104.
30. See the Didot edition of *Œuvres de Jean Racine*, *Britannicus*, I, Paris, 1801, opp. p. 427.
31. Georges WILDENSTEIN, *Ingres*, New York, 1954, pl. 18.
32. Alfred ROBAUT, *L'Œuvre complète de Eugène Delacroix*, Paris, 1885, No. 49.
33. *Ibid.*, No. 468.
34. *Ibid.*, No. 561.
35. *Ibid.*, No. 1228; and Henry de CHENNEVIÈRES, *Les Dessins du Louvre*, II, Paris [1883], "Delacroix."
36. ROBAUT, *op. cit.*, No. 1340.
37. *Ibid.*, No. 1353 reversed (Variante).
38. LÖYS DELTEIL, *Le Peintre-graveur illustré*, Paris, 1906ff., III, No. 91, 6th state.
39. *Ibid.*, No. 126, 3rd state.
40. DELTEIL, *op. cit.*, VI No. 2, 3rd state.
41. Etienne MOREAU-NÉLATON, *Millet raconté par lui-même*, 3 vols., Paris, 1921, III, fig. 270.
42. Jean ROUSSEAU, "Narcisse Diaz," *L'Art*, VIII, 1877, p. 52.
43. *Ibid.*, p. 52 or a variant.
44. Théodore DURET, *Courbet*, Paris, 1918, pl. XII.
45. *Ibid.*, pl. XXI.
46. Two early compositions are based on fashion plates (Lionello VENTURI, *Cézanne, son art—son œuvre*, 2 vols., Paris, 1936, Nos. 119, 120), the former on an engraving from *La Mode illustrée* (reproduced in John REWALD, *The History of Impressionism*, New York, 1946, p. 129), the latter on an engraving from *L'Illustrateur des dames* (reproduced in Bernard DORIVAL, *Cézanne*, Paris, 1948, pl. IV).
47. Illustrated in BERTHOLD, *op. cit.*, figs 10, 12. The *Flayed Man* is discussed in CÉZANNE, *Sketch-Book*, I, p. 10; the *Cupid* in my review, *op. cit.*, note 16.
48. Compare, for example, the cosmopolitan taste of Degas' collection of original prints, chosen also for their rarity or fine condition; *Catalogue des estampes... collection Edgar Degas*, Paris, 1918.
49. This point is developed further, in relation to Cézanne's own art, in Meyer SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, New York, 1952, pp. 27-28.
50. This preference for drawings, more spontaneous and expressive than finished paintings, appears also in his choice of Renaissance works to copy; for example, those of Signorelli, Michelangelo, and Raphael, listed in BERTHOLD, *op. cit.*, cat. 247-251, 253-254, 264-265.
51. I have collected the evidence or his letters and copies in "Cézanne and Poussin" cited above, note 4.
52. See, for example, his remarks on Tintoretto and Delacroix, reported by GASQUET, *op. cit.*, pp. 175, 179-181. Unfortunately, Gasquet is among the least reliable sources, attributing many of his own ideas to Cézanne; see John REWALD, *Cézanne, Geffroy et Gasquet*, Paris, 1960, pp. 50-55.
53. Cézanne's favorites in *Les Fleurs du mal* are cited in Léo LARGUIER, *Le Dimanche avec Paul Cézanne*, Paris, 1925, p. 147. His references to Baudelaire's criticism are in letters to his son, September 13 and 28, 1906; Paul CÉZANNE, *Correspondance*, ed. John Rewald Paris, 1937, pp. 290, 294.
54. On the copies, see BERTHOLD, *op. cit.*, cat. 61-64, 249-251; on their use as models for bathers, see my article, "Cézanne: the Enigma of the Nude," *Art News*, LVII, November 1959, pp. 26-29, 68.
55. Delacroix's significance for Cézanne is discussed further in BADT, *op. cit.*, pp. 215-233.
56. According to Joseph d'Arbaud, who knew him c. 1896, Cézanne "copiait et recopiait [this cast] comme une page d'écriture"; quoted in Jean DE BEUCKEN, *Un Portrait de Cézanne*, Paris, 1955, pp. 259-260. Copies in pencil are Berthold, *op. cit.*, cat. 65-82.
57. See note 44 above; and VENTURI, *op. cit.*, No. 83, dated 1864-1868.
58. *Ibid.*, No. 488, dated 1886-1890. This landscape has also been compared with works by Titian, Poussin, and Gaspard Dughet exhibiting a similar design; see Germain BAZIN, "Cézanne et la Montagne Sainte-Victoire," *L'Amour de l'art*, XIX, 1938, p. 378.
59. BERTHOLD, *op. cit.*, cat. 232-233, 204-213; VENTURI *op. cit.*, No. 125.
60. BERTHOLD, *op. cit.*, cat. 213, 215. The photograph is mentioned in GASQUET, *op. cit.*, p. 74.
61. If some of his books remained instead in his apartment in the rue Boulegon at Aix, they are no longer known.
62. Letter of February 25, 1880; *Correspondance*, p. 168.
63. See John REWALD, *Cézanne et Zola*, Paris, 1936, Chap. XV: "Opinions littéraires de Cézanne."
64. The illustrations in these volumes had no apparent influence on Cézanne's work. Venturi's suggestion that *Chinois adorant le soleil* (*op. cit.*, No. 13; his title) may be based on a drawing reproduced in an earlier volume is entirely unfounded; Cézanne was probably imitating a scene of religious exaltation like the Pentecost.
65. A satire on contemporary poetry, especially its preoccupation with rhyming at the expense of meaning. Beyond the dedication to "mon ancien camarade Paul Cézanne," it does not mention the artist. Fouquet had lived in Aix, and was friendly also with Zola and Marion; see his *Nouvelle Orientation de la pensée...*, Grasse [1904], p. 4.
66. Pluche's book was also a prize, for chemistry and cosmography, 1857; all three were given to Marcel Provence c. 1925 by relatives of Cézanne's sister Marie. See Marcel PROVENCE, "Cézanne collégien. Les prix de Cézanne," *Mercure de France*, sér. mod., CLXXXI, 1925, pp. 820-822.
67. *Ibid.*, p. 822, including a reproduction (somewhat cropped).
68. The sketchbook is described in BERTHOLD, *op. cit.*, pp. 155-159, and partly reproduced. I am grateful to the Council on Research in the Humanities, Columbia University, for a travel grant which enabled me to carry out the research for this article during the summer of 1959.

BIBLIOGRAPHIE

CH.-CL. VAN ESSEN. — *Précis d'histoire de l'art antique en Italie*. Bruxelles, Latomus, 1960, 1 vol. in-8° (25,5 × 16,5 cm), 152 p., 26 fig., 71 pl. groupant 171 fig. (Collection Latomus, vol. XLII). Prix : 275 F belges.

Après une trentaine d'années de recherches, où l'examen minutieux des monuments et des œuvres s'est combiné avec des études sur des questions d'une portée générale, notre distingué collègue Hollandais croit pouvoir conclure qu'il existe un art propre à l'Italie ancienne, un art « italique », « dont l'art romain est comme l'accomplissement » et qui se différencie nettement de l'art grec, chacun des deux ayant suivi son propre destin. C'est à cette démonstration que s'emploie avec beaucoup de finesse et de pénétration l'ouvrage dont j'ai le plaisir de rendre compte ici.

Parmi les éléments qui apparurent très tôt et qui forment les « constantes » auxquelles l'art italique dut sa « continuité », M. van Essen relève : le besoin d'espace intérieur et, bientôt, l'entente des effets grandioses que l'on peut en tirer en architecture, un goût très vif de la liberté de l'exécution, qui devait conduire dans tous les domaines à la désintégration des formes élaborées par le classicisme hellénique, la prédominance de l'intuition sur le rationnel, une vision de l'espace sensible mais non pas calculable (ce qui constitue une grosse différence avec la Grèce), la propension au rendu de l'expression et de l'action mais une certaine indifférence à l'exactitude anatomique, la prédominance du dynamique sur le statique et de la couleur sur le volume, « l'attachement au *hic et nunc*, l'absence d'abstraction et le peu de goût pour le général », la recherche de l'individuel et du particulier.

M. van Essen a suivi fort attentivement l'histoire des expressions diverses données à ces tendances fondamentales depuis l'apparition de la civilisation géométrique au IX^e siècle avant notre ère jusqu'au VIII^e siècle après J.-C., où, suivant une théorie analogue à celle que M. H. Kühn vient de défendre dans son ouvrage *Die Kunst Alt-Europas* (Stuttgart, Kohlhammer, 1958), il considère que le retour à une conception plus naturaliste de l'art marque le départ d'un nouveau cycle qui s'achève en notre XX^e siècle avec l'apparition de l'art abstrait. Au cours de ce bon millénaire et demi M. van Essen distingue dix-sept époques, de l'Italique ancien I (900-700) au Romain récent III (475-570) et à la phase sub-romaine (570-700), selon un système chronologique qu'il avait déjà proposé dans ses œuvres antérieures (le chapitre sur l'art romain dans le t. II de l'*Algemeene Kunstgechiedenis* publiée sous la direction de F. van Thienen, Anvers, 1943, et surtout *De Kunst van het Oude Rome*, La Haye, 1954). On voit que cette terminologie a été calquée, après bien d'autres, sur celle que A. Evans avait employée pour la Crète. Mais on le regrettera quelque peu, car des expressions tenant compte des traits caractéristiques de chaque époque eussent été plus parlantes à l'esprit du lecteur et ainsi plus facilement retenues.

Cette réserve faite, il faut reconnaître que pour chaque époque M. van Essen a su fort bien mettre en lumière les caractères essentiels. Il a souligné l'importance de l'apparition très ancienne de la voûte en Ita-

lie pour l'histoire de l'architecture de la péninsule. De même par d'excellentes analyses des structures il a fait ressortir la tendance des architectes romains à la dématérialisation des édifices, ce dont les Byzantins devaient tirer un si heureux parti. Ses remarques sur les coupes devront être prises en considération dans l'histoire de ce type de couverture que l'état actuel de notre documentation permettrait enfin d'écrire. On appréciera hautement les pages où M. van Essen a marqué les différences entre les céramiques de l'Italie méridionale du IV^e siècle avant notre ère et celles de la Grèce qui les ont inspirées. Pour la sculpture et la peinture notre confrère a multiplié aussi les réflexions suggestives (on aurait accueilli avec intérêt quelques observations supplémentaires sur les ivoires du Bas-Empire). Jamais M. van Essen n'a déformé la physiologie d'une époque pour la plier à un schéma d'évolution linéaire. Il a, au contraire, insisté à plusieurs reprises sur la complexité d'un art nourri d'antiques traditions locales, profondément influencé par les créations de la Grèce, soumis aux vicissitudes d'une histoire sociale et politique riche en péripéties. Il a tenu compte des régressions, des progrès brusques et des décalages qui, à une même époque, pouvaient exister entre les divers domaines de l'activité artistique. Ainsi sous Hadrien l'influence grecque fut-elle beaucoup plus nettement marquée en sculpture qu'en peinture et en architecture.

Parmi les idées les plus intéressantes que M. van Essen a défendues avec de bons arguments retenons que, pour lui, si l'Italie n'a pas été influencée par la Grèce du V^e siècle avant notre ère, c'est qu'elle est restée étrangère à l'esthétique classique et le « retard » qu'elle a pris alors est comparable à celui des Pays-Bas du XV^e siècle et du début du XVI^e par rapport à l'Italie de la Renaissance. L'art grec s'est répandu en Italie à partir de la seconde moitié du II^e siècle avant notre ère quand « il perdait de son vrai caractère » (p. 47). Dans le portrait romain M. van Essen voit une « manifestation de cet humour froid » dont on retrouve la marque dans la pratique des « *cognomina* ». Il a justement insisté sur le grand tournant qu'a représenté le début du Principat avec le « renoncement à la dignité civique et à la pensée libre » auquel correspond en art un impératif de sévérité. Au III^e siècle la tendance des arts figurés à se « libérer du poids de la matière » est un phénomène qui répond au même besoin psychologique que le progrès des religions orientales, — y compris le christianisme —, qui elles aussi, tendaient à libérer l'âme de la matière. Dans les dernières années de ce III^e siècle la profonde mutation de la civilisation antique se manifeste à la fois dans le domaine politique avec l'instauration de la tétarchie et le transfert de la capitale de Rome à Milan et à Nicomédie — M. van Essen aurait pu ajouter à Trèves et à Salonique — et dans le domaine artistique avec la dissolution de la forme en sculpture et en peinture.

Mais il est évident que pour connaître le meilleur des théories de M. van Essen et des démonstrations sur lesquelles il les fonde, c'est à son livre même qu'il convient de se reporter.

Je serai ainsi conduit à mettre davantage l'accent

sur certaines réserves, bien que l'auteur ait tenu à reprendre, dans son avant-propos, non sans une pointe de hauteur, le mot d'Oscar Wilde : « When critics disagree, the author is in harmony with himself ».

On regrettera d'abord de ne pas trouver de références aux études où avait été déjà abordé le problème de la signification de l'art romain. Je songe, pour m'en tenir aux plus récents, aux travaux de Doro Levi, R. Bianchi Bandinelli, H. Jucker, Fr. Chamoux (*Pou- on parler d'un art plastique romain?*, dans *L'informa- tion d'histoire de l'art*, 1957, p. 95-110), E. Will (*Les provinces dans l'art impérial romain*, *ibid.*, 1959, p. 12-24). D'une façon générale on eût aimé que l'auteur donnât plus souvent des précisions sur le lieu et la date d'édition des publications auxquelles il se référait. On inclinera aussi à penser qu'il se contente trop souvent de renvoyer à ses propres articles sans mentionner les ouvrages fondamentaux sur la question traitée. Ainsi pour le sanctuaire de la Fortune à Préneste il eût convenu de citer F. Fasolo et G. Gullini, *Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Rome, 1953, ainsi que les études de Lugli (dans les *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, série 8, t. IX, p. 51-87) et de Kähler (dans *Gnomon*, t. 30, 1958, p. 366-383, et dans les *Annales Universitatis Saravien- sis*, *Philosophie-Lettres*, VII, 3/4, 1958, p. 189-240). De même pour les mosaïques du Grand Palais impérial de Constantinople il eût été bon de mentionner les deux volumes de l'Université de St Andrews (Edim- bourg, 1947 et 1958). A propos des ivoires le livre de Volbach (*Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2^e éd., Mayence, 1952) eût mérité d'avoir la préférence sur celui de Mme de Loos-Dietz. Il est presque inconcevable que l'on parle des mosaï- ques de Sainte-Marie Majeure sans renvoyer au livre de Cecchelli ou des églises paléochrétiennes de Rome sans mentionner le volume de Fr. Deichmann. Pour l'architecture paléochrétienne de Syrie il était indispen- sable de se reporter aux travaux de Lassus et de Tchalenko. M. van Essen n'aura sans doute pu connai- tre avant la remise de son manuscrit à l'impression les études capitales de G. de Francovich (*Studi sulla scultura ravennate*, I. — *I sarcofagi*, dans *Felix Ravenna*, 1958 et 1959) et de Fr. Gerke (*La scultura ravennate*, dans les *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 1959, fasc. II).

En ce qui regarde la doctrine, je pense que l'auteur a sous-estimé de façon presque constante la part de l'action exercée par l'art des pays de la Méditerranée orientale sur celui de l'Italie. Il y aurait plus à accor- der à Pergame (dont le nom n'est pas repris à l'index bien qu'il en soit question à la p. 80), qui a, notam- ment, transmis à Rome une architecture recourant à un emploi des terrasses et des escaliers (on trouverait à ce sujet des observations suggestives dans R. Martin, *L'urbanisme dans la Grèce antique*), le type de l'autel monumental repris à l'*Ara Pacis*, plusieurs motifs orne- mentaux et le goût de l'exaltation, par la sculpture, des victoires des souverains. De même il faut tenir compte de l'action de la Syrie dans l'élaboration d'une architecture aux effets d'allure assez théâtrale (on pourra voir à ce propos, entre autres, R. Vallois, *L'ar- chitecture hellénique et hellénistique à Délos*, t. I, p. 279-373) ou dans l'histoire de l'emploi de la coupole sur plan carré et de l'invention des pendentifs. Le nom de l'architecte Apollodore de Damas n'est cité qu'en

note (p. 92, n. 1) sans que M. van Essen se soit interrogé sur ce que celui-ci pouvait avoir apporté de neuf à Rome. De même pour la villa d'Hadrien à Tibur il eût été opportun de voir ce qu'elle devait à ces modèles de l'Orient que l'empereur avait tant admirés au cours de ses voyages. Pour les époques plus anciennes il y aurait eu lieu d'accroître l'importance des éléments ioniques en Grande Grèce à la fois en architecture et en sculpture, comme on le voit du « trésor » archaïque de l'Héraion du Sélé au « trône Ludovi- si ». De plus cette compénétration du dorique et de l'ionique ne peut être tenue pour l'effet de l'esprit non classique de l'Italie, car elle est un des traits carac- téristiques de l'architecture classique d'Athènes au v^e siècle avant notre ère : que l'on songe à l'Héphaïsteion, au temple de Poseidon au Sounion et surtout aux Propylées et au Parthénon, qui doivent presque autant à l'ionique qu'au dorique jusque dans le domaine même de l'ordre. Les érudits se sont aussi interrogés sur ce que la Sicile hellénistique, — ce creuset où se sont alliés éléments grecs et occidentaux — a pu donner à l'art romain. Et je crois que c'est parce qu'il n'a pas été assez sensible à la présence de traits orientalisants dans l'art étrusque que M. van Essen n'a vu dans celui-ci qu'« une des facettes de l'art italique » (p. 20), disant encore ailleurs (p. 13) : « On a tort, si on appelle étrusque cette région, d'entendre par là plus qu'une qualification géographique équivalant au *toscan* moderne ». Les ressemblances entre certains bas-reliefs découverts à Xanthos par la mission Demargne-Metzger et des peintures étrusques sont cependant venues s'ajou- ter aux arguments en faveur de l'origine anatolienne des Etrusques.

Il va sans dire que ce désaccord fondamental avec M. van Essen s'étendra à l'appréciation du rôle joué par l'Orient méditerranéen dans la constitution de l'art paléochrétien en Italie, particulièrement à Milan et à Ravenne. Je renverrai, pour abréger, aux beaux tra- vaux de P. Verzzone (essentiellement *Eléments classi- ques et populaires de l'art décoratif du IV^e siècle dans l'Italie septentrionale*, dans les *Actes du VI^e Congr. in- tern. d'études byzantines*, Paris 1948, t. II, p. 411-417 ; *Le rôle de Milan dans l'architecture chrétienne d'après les nouvelles découvertes*, dans les *Comptes rendus des séances de l'Ac. des Inscr. et Belles-Lettres*, 1952, p. 404-414 ; *Rapporti fra l'architettura bizantina e quella italiana del V et VI secolo*, dans les *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 1958, fasc. II). M. Vol- bach a aussi insisté sur les influences orientales à Milan (*Frühchristliche Kunst*, Munich, 1958, p. 21-22). Pour Ravenne, n'oublions pas que Galla Placidia, brouillée avec son frère Honorius, avait vécu ses an- nées d'exil auprès de son neveu Théodose II à Con- stantinople, où elle avait subi l'attrait des réalisations de la Nouvelle Rome, alors en pleine ascension, et des territoires qui en dépendaient. Dans une conférence faite à Ravenne en 1959 (et qui doit être publiée dans *Felix Ravenna*), M. V. Lasareff a montré la parenté entre les mosaïques du temps de Galla et celles du Grand Palais de Constantinople ou de Saint-Georges de Salonique. Il me paraît impossible de dénier toute valeur, comme le fait M. van Essen (p. 132-133), à la présence d'éléments orientaux dans l'église de Saint- Jean construite par Galla : narthex et compartiments en saillie flanquant l'abside. Le plan du prétendu Mau- solée de Galla vient, lui aussi, apparemment de l'Orient.

M. van Essen n'a pas non plus à mon sens tenu suffisamment compte des éléments byzantins dans les édifices construits à Ravenne, sous le règne de Justinien, grâce aux libéralités du banquier grec Julianus (et non Julius comme il l'imprime), pour les catholiques, dont l'empereur entendait ainsi s'assurer les bonnes grâces, en même temps qu'il accroissait leur prestige et leur puissance, contre les Goths ariens. Un article de P. Lemerle (*L'archéologie paléochrétienne en Italie. Milan et Castelseprio, « Orient ou Rome »*, dans *Byzantion*, t. XXII, 1952, p. 165-206) a attiré une nouvelle fois l'attention sur ce que Saint-Vital, après Saint-Laurent de Milan, devait à l'Orient syrien et constantinopolitain (sur les dates des Saints-Serge-et-Bacchus et de Saint-Vital je me permettrai de renvoyer à mon article des *Hommages à Léon Herrmann*, Bruxelles, 1960, p. 263-276). Le plan de Saint-Apollinaire in Classe, avec ses tours à la façade occidentale et ses compartiments rectangulaires de part et d'autre de l'abside, évoque des modèles syriens.

Signalons encore que la basilique constantinienne du Saint-Sépulcre (beaucoup moins bien conservée que ne le dit M. van Essen, p. 136, car si nous n'avions pas la description d'Eusèbe qu'en saurions-nous de précis?) était d'un type romain adulteré avec ses tribunes d'origine constantinopolitaine.

Je ne puis non plus me ranger à l'opinion que les architectes de Sainte-Sophie, Anthémios de Tralles et Isidore de Milet, en raison de l'inexpérience de la Grèce propre en matière de construction de voûtes et d'arcs, « aient pris des informations en Italie, où une expérience séculaire des coupes existait » (p. 138). Notons d'abord que Constantinople, du point de vue de la géographie et de l'histoire de la civilisation, se rattache beaucoup plus à l'Anatolie qu'à la Grèce propre. Les travaux de Deichmann (*Studien zur Architektur Konstantinopels im 5 und 6 Jahrhundert nach Christus*, Baden-Baden, 1956) et de Ward Perkins (*Notes on the Structure and Building Methods of Early Byzantine Architecture*, dans *The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report*, Edimbourg, 1958) ont montré que la Nouvelle Rome avait emprunté ses procédés de construction à l'Asie Mineure, d'où les architectes de Sainte-Sophie étaient originaires. Les coupes sur plan carré avec pendentifs sont beaucoup plus largement attestées en Syrie et en Asie Mineure à l'époque impériale qu'en Italie (aux monuments cités par Creswell, *Early Muslim Architecture*, t. I, ch. VII et t. II, ch. IV et par Fink, *Die Kuppel über dem Viereck*, Fribourg-Munich, 1958, on ajoutera les mausolées de Sidé de Pamphylie découverts par Arif Müfid Mansel).

Ajouterai-je que je ne suis pas pleinement d'accord avec M. van Essen sur la question des basiliques? Je pense que le problème des origines de la basilique païenne est plus complexe qu'il ne le présente. D'autre part j'accepte les indications des textes sur l'existence de basiliques chrétiennes dès la deuxième moitié du III^e siècle après les mesures de tolérance de Gallien (sur ce point je renverrai à *Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne* dans l'*Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves de l'université libre de Bruxelles*, t. XIV,

1954-1956, p. 205-228, et à l'article de Mme Donnay-Rocmans à paraître dans le prochain tome de ce même *Annuaire*).

L'illustration, abondante et bien choisie, n'est cependant pas suffisante pour permettre de suivre toujours avec aisance le texte lui-même et l'on eût aimé, pour les œuvres qui n'y figurent pas, que le lecteur fût renvoyé à de bonnes reproductions (on en trouvera d'ailleurs beaucoup dans l'ouvrage plus ancien de M. van Essen, *Die Kunst van het Oude Rome*). De plus certaines photographies sont ou trop floues ou trop sombres ou trop petites.

Nous remercions M. van Essen d'avoir publié son livre en français. Tout au plus eût-on souhaité une révision plus attentive du texte.

Puisse ce long compte rendu avoir convaincu nos lecteurs qu'il s'agit d'un livre important, original, qui donne à réfléchir et ouvre des perspectives. Il est de nature à retenir tous ceux qui s'intéressent non seulement à l'art antique mais aussi aux débuts de l'art du Moyen Age occidental et à l'art byzantin.

CHARLES DELVOYE.

GERTRUDE AURENHAMMER. — *Die Handzeichnung des siebzehnten Jahrhunderts in Österreich*, 181 p., 81 reproductions, Verlag Anton Schroll, Vienne, 1958.

A un moment où les publications sur le dessin se font rares, cette étude, la première dans une série de volumes destinés à la recherche de l'art autrichien, mérite une attention particulière. Elle comblera sans doute la lacune que les livres antérieurs de MM. Benesch et Garzarolli ont laissée entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Encore peu étudié, le XVII^e siècle est pour l'art autrichien une époque transitoire qui reçoit ses impulsions de l'étranger. Il fallait donc le situer dans le contexte de l'art catholique européen et retracer les liens qui l'attachent à l'Italie et à la Flandre. Cette tâche, Mme Aurenhammer l'a résolue avec une extraordinaire circonspection. Si l'attitude des artistes autrichiens donne à la production de ce siècle une physiologie peu homogène, celui-ci reflète très exactement la situation à la veille de la formation d'un art baroque proprement autrichien. On comprendra mieux le XVIII^e siècle quand on aura établi ses rapports avec ces antécédents complexes. Ce livre-catalogue est le premier pas vers une étude systématique de cette époque peu explorée. Il faut espérer que des recherches monographiques sur la peinture, fort rares encore, vont le suivre. Le texte est classé selon les centres artistiques, il dégage la position prédominante des trois cours de Vienne, Graz et Innsbruck. Le catalogue, visant à un inventaire complet, étudie environ six cents dessins provenant des collections publiques et privées et des monastères, dont beaucoup sont inédits. Une grande érudition est apportée aux interprétations iconographiques, si importantes pour la signification de l'art de la Contre-Réforme. L'analyse du style n'est pas moins méthodique et minutieuse.

WERNER HOFMANN.

SOMMAIRE

CONTENTS

ES BOTTINEAU :

Ancien membre de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques
(Casa de Velazquez) : *A propos du séjour espagnol de Luca
Giordano* p. 249

Former member of the School of High Hispanic
Studies (Casa de Velazquez) : p. 249

ORGES WILDENSTEIN :

Les Beaubrun p. 261

The Beaubrun p. 261

CHÉL GALLET :

Attaché au Musée Carnavalet, diplômé d'études supérieures de
l'Ecole du Louvre : *La Maison de Madame Vigée-Lebrun, rue
du Gros-Chenet* p. 275

Attaché at the Musée Carnavalet, Diplômé of higher
studies of the Ecole du Louvre : *The House of
Madame Vigée-Lebrun, rue du Gros-Chenet* ... p. 275

AN ADHEMAR :

Le cabinet de travail de Zola p. 285

Zola's study p. 285

C. :

Quelques souvenirs sur Paul Cézanne p. 299

Some reminiscences about Paul Cézanne p. 299

ODORE REFF :

Professeur d'histoire de l'Art à l'Université de Columbia :
*Les reproductions et les livres qui existaient dans l'atelier de
Cézanne* p. 303

Instructor in Fine Arts, Columbia University :
Reproductions and books in Cézanne's studio .. p. 303

LIOGRAPHIE PAR :

MM. Charles DELVOYE, professeur à l'Université de
Bruxelles, Werner HOFMANN p. 310

CHRONIQUE DES ARTS

roduit sur la couverture :

Charles et Henri Beaubrun, par Martin Lambert, 1633, détail.
Musée de Versailles. *Phot. du Musée.*

Reproduced on the cover :

Charles and Henry Beaubrun, by Martin Lambert,
1633, détail. Musée de Versailles. *Phot. of the
museum.*

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *The Mystical Window in paintings of the
Salvator Mundi*, par Carla GOTTLIEB; *L'activité de Toussaint Dubreuil
en 1596*, par Georges WILDENSTEIN; *Un cuivre de Mellan retrouvé*, par
le duc de NOAILLES; « *La chute des anges rebelles* », par Guiseppa Maria
Crespi, par A. FIGLER; *Le quatrième carnet de comptes de Daumier*, par
Jean CHERPIN; *Les Salons de la Rose + Croix*, par Jacques LETHÈVE;
Bibliographie.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1960)
France, Communauté Française : 56 NF
PRIX DU NUMÉRO :
France, Communauté Française : 7 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1960)
\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly
SINGLE COPY :
\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHEQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.